

L'AVARE

COMÉDIE PAR MOLIERE

A. T. BAKER

MANCHESTER UNIVERSITY PRESS

Mary J. Linklater .

L'AVARE

FRENCH SERIES FOR SCHOOLS

General Editor—L. E. KASTNER, M.A.

PROFESSOR OF FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE IN THE
UNIVERSITY OF MANCHESTER

This series is intended, as the title indicates, primarily for the use of schools ; at the same time it is hoped that it may be found serviceable for those University students who are not specializing in French.

Each volume is provided with an introduction, concise notes, and a classified bibliography, as well as an index. A feature of the introductions is the prominence given to the historical and social conditions affecting each work.

The following volumes have been published or are in preparation :

MOLIÈRE. L'AVARE. Edited by Professor A. T. BAKER, M.A., Ph.D. 3s. 6d. net.

SELECTED LETTERS OF MADAME DE SÉVIGNÉ.
Edited by Professor A. T. BAKER, M.A., Ph.D. 3s. 6d. net.

CORNEILLE. LE CID. Edited by J. MARKS, M.A. 3s. 6d. net.

FOURNIER, ALAIN. LE GRAND MEAULNES. Part I. Edited by J. G. ANDERSON, B.A. 3s. 6d. net.

AUGIER, E. MAÎTRE GUÉRIN. Edited by DORIS GUNNEL, M.A.
[In preparation.]

L'AVARE

COMÉDIE PAR MOLIERE

EDITED BY

A. T. BAKER, LITT.D., PH.D.

Professor of French Language and Literature in the University of Sheffield

MANCHESTER

AT THE UNIVERSITY PRESS

12 LIME GROVE, OXFORD ROAD

LONGMANS, GREEN & CO.

LONDON, NEW YORK, BOMBAY, ETC.

1920

Published by the University of Manchester at
THE UNIVERSITY PRESS (H. M. McKECHNIE, M.A., Secretary)
12 LIME GROVE, OXFORD ROAD, MANCHESTER

LONGMANS, GREEN & CO.

LONDON : 39 Paternoster Row, E.C.4

NEW YORK : Fourth Avenue and Thirtieth Street

BOMBAY : 336 Hornby Road

CALCUTTA : 6 Old Court House Street

MADRAS : 167 Mount Road

First Published January 1918
Reprinted October 1920

PREFACE

As this edition of one of Molière's masterpieces differs considerably from those which have gone before, I may perhaps be allowed to state what principles have guided me in making it. A lengthy experience, as teacher and examiner, has shown me that most students and pupils of senior forms lack the knowledge not merely of the genre to which a text belongs, but also of the history—literary, social, and political—necessary for even a fair comprehension of the text. It seemed, therefore, good to make an attempt to supply that information in as concise a form as possible. Much of such information has always been available in the notes, but notes have the disadvantage of offering no connected or interesting whole. I decided, therefore, first to give as picturesque a sketch as I could of the world in which Molière lived, since his comedy is so closely connected with that world. I next decided to supply an outline of the development of comedy as a literary genre, and not to trace its growth by stock explanations, but by the analysis of such plays as might furnish concrete examples. By this examination I have endeavoured to show how Molière arrived at the choice of just those elements which he considered suitable for comedy. Lastly, I have discussed *L'Avare* briefly as a work of art.

Since the tendency of the study of languages has set against mere translation and in the direction of careful text explanation, for which it is necessary to tear away every veil between the author and the reader, it seemed imperative to

supply such information of life, manners, and art as might form the basis of such an explanation. Knowing what slight attention is usually paid to the notes, I have reduced these to the smallest proportions and carefully eliminated all matter which may be readily obtained in the ordinary school dictionary and grammar. In the Appendix will be found a few examples of the works Molière drew upon for this play, and after the Notes a short list of books for the benefit of those who may desire to increase their knowledge of the matter dealt with in the Introduction.

It might be well to state for the guidance of my critics that I have not attempted to produce a work of erudition, and where my remarks might seem to savour of the obvious—experience has taught me that it is often to the obvious that attention needs to be called.

I am much indebted to the Publications Committee of the Manchester University Press for allowing me to carry out my ideas, and to Professor Kastner for much helpful criticism.

A. T. B.

SHEFFIELD, *November 1917.*

CONTENTS

	PAGE
INTRODUCTION	ix
TEXT	I
NOTES	89
BIBLIOGRAPHY	105
APPENDIX	110
INDEX	114



INTRODUCTION

I. THE AGE OF MOLIERE

FRENCH literature of the seventeenth century is so closely connected with the Monarchy at the period of its greatest expansion, and at the beginning of its decline, that a few pages must be devoted to the historical and social aspect of this epoch.

The sixteenth century closed on a country exhausted by civil war but hopeful for the future. Henry IV was firmly seated on the throne, and he had secured liberty of conscience by the Edict of Nantes (April 1598). The whole nation was tired of strife and yearned for order and prosperity. By wise administration Henry set himself to realize the aim jokingly expressed in the wish that there might be a fowl for every peasant to put into his pot on the Sunday. The rigid economy of Henry's chief Minister, Sully, was so successful that in a decade the burden of national debt was removed, and there was a substantial reserve. Agriculture was so encouraged as to become the national reservoir of wealth drawn on by the whole country, and particularly by the large towns, which grew in prosperity and importance. On the murder of Henry in 1610 France entered into a troubled period of political uncertainty. The Queen Regent allowed herself to be guided by foreign favourites, old religious differences were revived, strife between the nobles and the royal power became accentuated. Out of this turmoil emerged a figure destined to become for

**Political
Survey.**

some twenty years the chief actor on the European stage—Armand du Plessis, Cardinal de Richelieu. Never did a more energetic mind inhabit a frail body or a more military spirit burn in a Prince of the Church. In France he combated Protestantism as an opponent to the growth of the royal power; abroad he upheld Protestantism in its struggle against Catholicism and the Spanish power. He was the first politician of his age, and has himself succinctly outlined his policy: to ruin the Huguenot party—that is, as a political party,—to abase the pride of the nobles, to bring back all subjects to their duty, and to raise France to her fitting dignity among foreign nations. By the fall of La Rochelle (1628), by the reduction of Protestant resistance in the South and the Treaty of Alais (1629), the danger of a divided country was reduced to insignificant proportions. Through the force of his own powerful personality Richelieu succeeded in placing the royal power above representative assemblies, above the nobility, above religious institutions. The power of the *Parlement* (a body of lawyers whose duties were chiefly advisory, cf. p. xiii) was reduced to the merest shadow. The nobles were shorn of their influence in the royal councils. The people were reduced to a state of tax-paying servitude. Richelieu could now turn his attention to foreign affairs. Through the skilful use of national and allied forces, France became supreme in parts of Alsace and Lorraine, and gained great ascendancy in Italy, while Spain was weakened by the revolt of Catalonia, the declaration of independence by Portugal, and the defeat of her fleet by the English and Dutch.

The death of Richelieu took place in December 1642, and that of Louis XIII in May 1643. During the five months' interval between Richelieu's death and his own, Louis XIII had made arrangements for State affairs to be managed during the minority of Louis XIV—now five years old—by a Council of Regency, with the Queen Mother, Anne of Austria, as President, other members being the

Duke of Orleans (the King's brother), Condé (a distant cousin), and four nominees of Richelieu, the most important of whom was Mazarin. This Council soon divided into camps; the Queen Mother and Mazarin on the one hand had to battle with all the forces of reaction on the other, and the sordid and unsavoury struggle known as the *Fronde* began—the *Parlement* demanding, among other things, reform of taxation and the establishment of a law like that of *Habeas Corpus*, the people demanding chiefly relief of taxation, the nobles striving to regain their old political influence. So that during the first war of the *Fronde* we have *Parlement*, nobles, and people united against the Court and Mazarin. However, the *Parlement* party, dreading lest matters should follow the same lines as contemporary events in England (Charles was a prisoner at Carisbrooke Castle), came to an agreement with the Court and withdrew from the struggle (Oct. 1648). But the nobles were more tenacious. It is impossible to follow the plottings and secessions of the nobles among themselves, in which we find Condé and Turenne now for and now against the Court. Not merely did Paris and the surrounding districts suffer, but also Normandy, Poitou, Guyenne, and Bordeaux; and the cruelty of the troops of the nobles and their foreign mercenaries resulted in the greatest excesses against the poor peasantry. The people of Paris, holding the municipal officers responsible for mal-administration, rose against them and massacred a number of them in the Town Hall, and forced the Queen and the young King to retire to St. Germain. The *Fronde* in the provinces assumed a serious aspect at Bordeaux, and this town was for a time under a democratic government. However, the diplomacy of Mazarin, now united to the personal influence of the young King, who had declared himself of age in 1651, was finally successful. The results that emerged from the struggle were that the *Parlement* had lost all its political influence, the cause and estates of the nobles were ruined, and the people were more impoverished than ever. Internal

opposition being overcome, the frontiers were consolidated and Spanish interference rendered improbable by the marriage of Louis with the Infanta Maria Theresa.

Mazarin died in March 1661, and henceforth Louis will be his own first Minister, henceforth the principal offices of State will be in the hands of Ministers chosen from the middle classes, whom the King can make and unmake. Yet Louis obtained the services of some remarkable men—Fouquet, the Superintendent of the Finances; Lionne and Louvois as military administrators; and particularly Colbert, whose activities were general.

Although by his marriage contract Louis had abjured any claims to Spanish territory, Philip IV of Spain (the Queen's father) was no sooner dead (1665) than Louis laid claim to such portions of the Spanish Netherlands as should secure his northern frontiers. Most of the large towns in the provinces which now form the northern *départements* of France fell to his arms under capable leaders like Turenne and Vauban; later also Franche-Comté was added. After the conclusion of the Peace of Nijmegen, 1678, and the Truce of Ratisbon in 1684, Louis appeared to be at the zenith of his power.

In theory the King governed absolutely, but his edicts were registered by the *Parlements*. The name may give rise to confusion, so it may be stated that the *Parlement* of Paris was

Constitu- a court of justice with jurisdiction over a wide area,
tion. and that it tenaciously held to its right to discuss

royal edicts. In case of resistance, the King attended in person, held what was known as a *lit de justice*, and registration of the royal edict took place 'under constraint of force.' There were also here and there provincial *parlements*, a relic of the times when duchies such as Guyenne, Burgundy, etc., had been under independent dukes, before they were incorporated under the central power of the King of France. These provincial *parlements* were similar in function to the *Parlement* of Paris but of

less importance. *Parlement* was then mainly the instrument of monarchy, whereas, as we shall see, the States general could claim to be the defence of national privileges.

The three estates of the realm—clergy, nobility, and people (or *tiers état*)—were first convoked in a States general by Philippe le Bel in 1302, when the King, excommunicated by the Pope, sought the support of his people. From 1302 till 1614 the States general met some twenty times, and the reason for their convocation was usually either great financial or political stress; subsequent to 1614 no States general were summoned till May 1789, the eve of the Revolution. If the history of these meetings of the States seems a record of proposals rather than achievements, their very existence was an admission that the nation had a right to be consulted both as to its government and its taxation.

**The
Three
Estates.**

For purposes of taxation and local administration the kingdom was divided into *pays d'élection* and *pays d'états*. The former owed this name to the fact that financial officers appointed by the King, called *élus*, were entrusted with matters of taxation, whereas the *pays d'états* were those provinces which retained a certain amount of local autonomy.

**Local
Adminis-
tration.**

The chief provincial States were those of Languedoc, Burgundy, Dauphiny, Artois, Normandy, and Brittany. These were held in an important town within the area of the States' jurisdiction; they were opened by a royal commissioner, generally the Governor of the province, and they were often presided over by the chief local Church dignitary; e.g. the Archbishop of Narbonne was the perpetual president of the States of Languedoc, and the Bishop of Marseilles of those of Provence. The period of their sittings was often limited by royal decree, as well as the matter of their deliberations. The session of the States meant to the members or deputies a very welcome opportunity for meeting, and a source of income to the town chosen

**Provincial
States.**

as the meeting-place. As the holding of the States was made an occasion for public dinners and entertainments from which ladies—wives of the deputies and friends and guests of the Governor—were not excluded, it will not be surprising to learn that Molière's troupe was several times called upon to provide entertainment on these occasions.

From the middle of the sixteenth century administration had been in the hands of four Secretaries of State, whose functions were similar to those of viceroys over territorial divisions. It had been proposed in 1598 that the duties of these four secretaries might be logically instead of geographically divided, and that secretaries for foreign affairs, war, the royal household, and home affairs should be appointed. This, however, was not put into practice till the time of Louis XIV. In addition to these four secretaries—whether their duties were logically or geographically divided—were the Chancellor and the Superintendent of Finances.

Revenue was under the control of the *Chambre des Comptes* and the *Cour des Aides*, which corresponded roughly to the British Exchequer and Audit Department, and the Boards of Inland Revenue, Customs, and Excise.

Although governors of provinces had been instituted in the sixteenth century, their functions were mainly to represent the King in the provinces. At various times, however, these governors, who were always high nobles, had assumed great powers, but acting under the advice of Richelieu, Louis XIII made them subservient to officers—*intendants*—directly appointed by the Crown. These were, under Richelieu, law officers who had a roving commission to inquire whether the administrators of justice and finance were doing their duty faithfully. As the King's agents the *intendants* represented his absolute power, and under Louis XIV the division of the whole territory into *généralités*, with an *intendant* over each, produced an administrative centralization that tended to paralyse any local action.

Under Italian influence the French royal Court became with the later Valois kings a place of pleasure. Francis I and Henry II drew all their nobles to their Court, and lavish expenditure and elaborate etiquette became necessary for all who claimed high birth.

The
Court.

The Court was the patron of art and letters. Kings themselves did not disdain to woo the Muses. Life at the Court of Henry IV was less effeminate, but it remained the centre of political life. Henry enlarged both the Tuileries and the Louvre; Louis XIII increased further the number of royal residences. Louis XIV, mindful of the resistance of his capital to the royal power in his youth (cf. p. xi), enlarged the château at Versailles (eleven miles from Paris) into the palace which was to be a fitting setting for his absolutism. There 10,000 soldiers formed his military household, and 4000 servants his civil establishment. Great nobles, shorn, as we have seen, of any share in the political power, were pleased to be his lords of the bed-chamber; lesser nobles, his grooms and gentlemen; and below these came valets, who obtained their posts by payment of such sums as 20,000 to 40,000 *livres*, and whose posts could be, on further payment, passed on to their sons. The actual making of the royal bed and tidying of the royal chamber was under the direction of the 'tapissier ordinaire de la maison du roi.' Four of these 'valets de chambre' served three months in turn each year. Jean Poquelin, father of Molière, held office from 1631 till his death in 1669, and Molière himself is called 'valet de chambre du Roy' in the register of the baptism of his son Louis in February 1664.

The least acts of the King were invested with an elaborate ceremonial. Both the getting up and the going to bed had their strictly regulated etiquette. To be admitted to the initial stages of the former (*petit lever*) or to later stages of the latter (*petit coucher*) was the privilege of princes and nobles of the highest rank.

Court
Cere-
monial.

This obsequiousness surrounded the King with a halo of

divinity, and one of his doctors could write with apparent sincerity : ' His Majesty is subject, like the rest of mankind, to take cold in bad weather.'

Society, before Louis XIV drew all nobles from their town and country houses to Versailles, retained something of its feudal character, and maintained a numerous household—general retainers, pages, and valets of every kind. Practically no salaries were paid, and the servants recouped themselves by what they could pilfer. There was little organization or discipline among this crowd of servants, and their masters, provided a brave show was made, seemed to care little for comfort. Mme de Sévigné's son-in-law, the Marquis de Grignan, was ruined by the tremendous household and staff he was obliged to maintain as Lieutenant-Governor of Provence, and Mme de Sévigné writes to him recommending a stricter surveillance of household expenses in a tone which gives us a certain insight into Harpagon's difficulties. For the rich bourgeois, aping the nobles, kept up an extensive household, consisting, as is seen in *L'Avare*, of a steward, cook, coachman, and numerous valets. The services of all kinds of people were retained by the nobles—chaplains, doctors, and men of letters ; it will not surprise us, then, to see Molière and his troupe secure the protection first of the Duke d'Épernon, then of the Prince de Conti, before becoming the troupe de Monsieur, the King's brother.

The arrogance which caused this love of display constantly gave rise to quarrels settled by private combat ; to such an extent had duelling gone that both Henry IV and Richelieu issued edicts forbidding the practice ; Henry, recognizing that some steps were necessary to satisfy wounded honour, instituted a 'tribunal d'honneur' over which he presided with the Constable and the Marshals. This continued under the title of 'Tribunal des maréchaux.' The company of 'Gardes de la Maréchaussée de France' were intrusted with the duty of bringing noblemen or officers of the army who had quarrelled before this Board.

After the restoration of order under Henry IV, society showed a desire to meet together for the cultivation of the social graces ; by converse with its equals it sought to attain an ideal of polite manners, manifested in **Society.** a refinement of language, a respect for convention, and a recognition of art. Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet, the prime agent in this movement, saw that the vast hall which had been the feature of the house of a great noble of France, was ill-suited to that familiarity which alone could draw people together, so she rebuilt her house—almost opposite the Louvre—in such a way as to have a number of small rooms *en suite*. A contemporary tells that she was the first to adopt a colour other than red or brown for interior decoration. Her bedroom was hung in blue velvet embroidered with gold and silver, and there, seated or reclining on her bed, she would receive the members of her circle, as they passed along the *ruelle*—the space between the bed and the wall of the room.

Here came politicians, men of fashion, and literary men, and under the tactful guidance of their hostess, all put their talents into the common stock for the general entertainment. In this *réduit* (as the *chambre bleue* **Salons,** was also called) we find at various times : Malherbe, **Hôtel** who left in his study his truculent criticisms and so **de Ram-** far unbent as to make the agreeable anagramme of **bouillet.** Arthénice for their hostess ; Richelieu, whose appearances were less frequent ; Condé and Turenne, to give an air of heroism ; Georges de Scudéry, who was the embodiment of the idea of gallantry which he and his sister Madeleine wove into their romances ; the Chevalier de Méré—the type of the *honnête homme* ;—the high priests of literature, Conrart, Vaugelas, Balzac, Ménage, and Chapelain ; and now and again a distinguished foreigner like the Italian poet Marino, who leaves behind him the germ of preciosity. There, too, we find Saint-Évremond, La Rochefoucauld, and others, writers these and men of the world ; women of fashion, such as Mlle

Paulet and the future Duchesse de Longueville; Mme de Sévigné, the pupil of Ménage, and Mme de la Fayette. Here came the great Corneille to read his plays before they were produced and to listen to and accept criticism. It would be a mistake, however, to suppose that these gatherings were entirely of a serious character. The younger members demanded less solid attractions; for them were games, cards, charades, balls, and picnics, and the soul of these *divertissements* was Vincent Voiture, who, with another habitué, Benserade, could write the most charming of light occasional verse and turn a sonnet in the neatest fashion.

The ideal aimed at by the members of the *salon* would seem to have been one of refinement at first—refinement of language, of ideas and ideals, and of dress, as shown in the wish to have the details of one's dress —feathers, perfumes, gloves—all *de la bonne marque*. They desired, as it were, to bear the hallmark of distinction in all these particulars—something that separated them externally and internally from the common herd. Neither in dress, manner, or speech must they smack of the bourgeoisie or the provinces. The general effect of the *salon* on literature, by bringing literary men into touch with men of society and of the world, by subjecting them to criticism, was to cause writers to think humanely and to write eloquently, and further to prepare a cultured public whose taste in literature should be carefully formed.

If we find with the later *Précieuses* this desire for refinement becoming a desire for differentiation manifested, *e.g.*, in one's ribbons being wider than those of anybody else, we shall understand Molière's satire in *Les Précieuses ridicules*. Refinement of sentiment, also, tends to become rather exotic, as was evidenced in affairs of the heart, where man had to show unshakable constancy, absolute submission to the lady of his choice, and woman was expected to hold man at more than arm's-length and keep him waiting, as did Julie (Mme de Rambouillet's daughter) with M. de Montausier, for thirteen

years before consenting to marriage, and as Armande would have liked to do with Clitandre in *Les Femmes savantes*.

During the troubles of the *Fronde*, social life was at too low an ebb for these meetings to be continued, but when order was restored, other *salons* were opened which developed the work of the Hôtel de Rambouillet in special directions. That of Mlle de Scudéry, the novelist, may be said to have been specially the home of that romantic gallantry and its affected vocabulary which degenerates later into preciosity. At the *salon* of Mme de Sablé the maxim was particularly in favour, and at that of La grande Mademoiselle (a daughter of Gaston d'Orléans, brother of Louis XIII, and hence the cousin of Louis XIV) the *portrait*. This fashion of holding *salons* was not confined to the capital, but spread through all the large towns of the provinces. It was natural when the first impulse towards refinement came, that manners and language should be the first to feel its effects, and that the high ranks of society should be the originators of the movement. But when the external features of exaggeration were adopted by those of less education and less good breeding, preciosity was bound to result, and the criticism that Molière launched against it in his play *Les Précieuses ridicules* was completely justified. As Molière writes himself in his preface: 'Les plus excellentes choses sont sujettes à être copiées par de mauvais singes, qui méritent d'être bernés . . . les véritables Précieuses auroient tort de se piquer lorsqu'on joue les ridicules, qui les imitent mal.'

Decline
of the
influence
of the
Salon;
Preci-
osity.

The splendour of Court life was reflected in the dress of the courtiers. Henry VIII of England and his retinue had been outshone by the French at the Field of the Cloth of Gold (1520); the cost of dress and living at Court was sufficient to ruin all but the most wealthy in two generations. At the time of the later Valois kings (second half of the sixteenth century) gentlemen wore silk trunk hose, velvet gaskins slashed with silk (*haut de chausses*),

Dress.

velvet shoes with jewelled buckles, under-coats of cloth of gold, small velvet capes, ruffs, and plumed velvet caps. Ladies wore hooped skirts, elaborate bodices, stomachers, padded sleeves and shoulders slashed with silk, ruffs and the hair piled high up, tied with gold or silver braid, and often a black velvet mask. This costume did not alter very materially, but men wore, like the King, their full beards. Under Louis XIII severer fashions were introduced. The short coat assumed ordinary length, the gaskins reached to below the knee and were split up at the sides, top boots were general for outside wear and shoes for indoors. A useful cape was added if the season demanded; the felt hat—cavalier shape—was set off by a plume, and the collar and cuffs were finished with lace. Various sumptuary laws in 1629, 1634, and 1658 forbade all excess of lace and ribbons. About 1660, however, the young King and his brother set the fashion in extravagance. The coat was cut away (like a zouave) to display the magnificence of the waistcoat, which was in turn cut away to display a profusion of frills at the neck and waist; the boots became wider and over the top fell goffered lace edged with lawn (*canons*) attached to the breeches. Ribbons (*galants*) were attached to elbows, shoulders, waist, and shoes. Such a profusion of these was considered proper in a gentleman's dress, that when the Maréchal de Bellefonds, out of modesty, omitted them from his *haut de chausses* we find Mme de Sévigné remarking to her daughter, in a letter dated January 1689, that he appeared 'une véritable nudité.' About the same period, too, was introduced the *rhingrave*—breeches so wide as to look like a divided skirt. The full-bottomed wig also made its appearance. During the military campaigns (the Dutch War, etc.) men's dress became simple, the exiguous coatee assumed reasonable length and was buttoned from top to bottom; the *rhingrave* became useful breeches, the riding boots were no wider than convenience required, the frills gave place to a plain or but slightly ornamented stock, a

plain strap held the sword, and a broad girdle completed the costume. Under Louis XIII and Louis XIV the chin was shaven, except for a tuft of hair on the lower lip and small mustachios elegantly pointed.

Women's dress altered less during the period under review. The skirt was slit to show the elegance of the underskirt, and lengthened into a train behind, regulated in length strictly by etiquette—eleven yards for queens, nine for princesses royal, five for princesses of the blood, and three for duchesses. The hair was generally arranged in long ringlets or drawn over a high and complicated framework.

**Women's
Dress.**

Various sumptuary laws had been passed forbidding the bourgeoisie to wear gold and silver cloths and velvet, but these were broken, and the bourgeois, both men and women, tried to imitate the nobles as much as possible in their dress. In order to be like the nobles the rich bourgeois took armorial bearings and carried swords. Nobles and bourgeoisie alike rode in coaches or had their pages to carry their trains. The lesser bourgeoisie wore woollen stuffs of a dark colour and simpler cut than the nobles and rich bourgeoisie. Harpagon, who obviously belonged to the rich bourgeoisie, commenting on the extravagance of his son's dress, says: 'Vous donnez furieusement dans le marquis.'

**Dress
of the
Bour-
geois.**

A walled city, as Paris then was, must inevitably suffer the disadvantage of overcrowding. The nobles had their *hôtels* with interior court and garden, and the bourgeoisie followed their example as far as possible (cf. the setting of *L'Avare*). The space left then for the dwellings of shopkeepers and the working classes was hopelessly crowded. Owing to this lack of ground-space the houses were high, and the poorer houses often accommodated four or five or sometimes even ten families. Fortunately the broad winding river acted as a ventilation shaft, and its sloping banks—less noticeable to-day owing to the extension of embankments—

**The
Capital.**

further increased the space on which houses could not be built. In his magnificent rhapsody on fifteenth-century Paris, Victor Hugo likens the *hôtels* and the poorer houses to a noble surrounded by a crowd of retainers, and the figure would not be an improper one for the Paris of the first half of the seventeenth century. Old Paris had consisted merely of the islands—the larger, known to-day as the *île de la Cité*, and the smaller, the *île de saint Louis*—set in the green waters of the Seine like a barge trailing its jolly-boat. Joining these to either bank were the bridges, the Pont-Neuf at the point of the *île de la Cité* (whose apex formed the *terre-plein*—the stand for the quacks and barber-surgeons and the players of farces) and up-river the Pont saint Michel, the Pont-au-Change, and others. On the left bank was the University, and rising behind it the Church of sainte Geneviève, the patron saint of Paris, and higher still the Val-de-Grâce, whose dome was made famous by the frescoes of Molière's friend Mesnard. The city boundary on the left bank was formed by the Tour de Nesle, near which stood the tennis-court that saw Molière's first unhappy venture as an actor. Behind that were the Abbey of saint Germain and the fair-ground. The island contained the cathédrale de Notre Dame and the Law Courts, and opposite this, but on the right bank, the Châtelet, then a prison for debtors (cf. p. xlv). On the right bank were the Louvre and the Tuileries, the Palais Royal and the Palais Mazarin, the Markets, and eastwards the magnificent Place Royale (built 1608–30); while the river-bank, further down-stream than the Louvre, formed the Cour la Reine, so broad an avenue that eight coaches could stand abreast. Outside the walls were the woods of Vincennes and Boulogne, then, as now, favourite promenades for the good people of Paris. Beyond lay the smiling slopes of Meudon and Saint Cloud, stretching out to St. Germain six miles, and Versailles eleven miles away. In the city itself the streets were narrow and paved with large sandstone sets. Sidewalks

were absent and the coaches rushed along with a great semblance of haste and little regard for foot-passengers. Lanterns, hung twenty feet high and at twenty yards' distance from one another, illuminated the principal streets. This lighting must have been very necessary, as the streets were infested with crowds of beggars and pickpockets.

Dr. Martin Lister, who was physician to the embassy of the Earl of Portland in 1698, is charmed with the politeness of the people of Paris, and praises their good humour and sociability. This has ever been a characteristic with them, and no people has shown such facility for enjoyment of commerce with its fellows. The arrangements for games of skill would seem to have been ample ; tennis-courts, so readily turned into a hall for entertainments, must have been common, and for less innocuous tastes gaming-houses were frequent. This pleasure-loving trait gave occasion for the existence of less meritorious people, the card-sharper and the *femme d'intrigue*, to which latter class belongs Frosine of *L'Avare*. During the century gaming had been one of the means by which the nobles had come to ruin, and the evil habit had descended to the bourgeoisie and lower classes.

A part of Dr. Lister's account of the Foire saint Germain may be quoted : 'We were in Paris at the time of the Fair of St. Germain ; it lasts six weeks at least : the place where it is kept well bespeaks its antiquity ; for it is a very pit or hole, in the middle of the faubourg, and belongs to the great Abbey of that name. You descend into it on all sides, and in some places above twelve steps ; so that the city is raised above it six or eight foot.

'The building is a very barn, or frame of wood, tiled over ; consisting of many long alleys crossing one another, the floor of the alleys unpaved, and of earth, and as uneven as may be ; which makes it very uneasy to walk in, were it not the vast crowd of people which keep you up. . . . The Fair consists of most toy-shops and Bartholomew-Fair ware ;

also faïence and pictures, linen and woollen manufactures ; many of the great ribbon shops move out of the Palais hither . . . the great rendez-vous is at night and raffling for all things vendible is the great diversion. . . . Monsieur, the Dauphin and other princes of the blood come, at least once in the Fair time to grace it. I was surprised at the impudence of a booth, which put out the pictures of some Indian beasts with hard names ; and of four that were painted, I found but two, and those very ordinary ones, namely a leopard, and a *racoun*.’

Among the many activities of Sully was that of improving the means of communication. The old highways were put into repair and new ones opened. The comprehensive system of canals and canalized rivers was planned and partly carried out. Sully instituted also a posting system along the principal highways. Under Henry IV the army became national, *i.e.* it was no longer composed of foreign mercenaries, and for its benefit along all the principal routes were established *étapes* or depots. Such people as possessed a horse or the money to hire, rode ; and in the towns hackney coaches of a very cumbrous kind came into use, while the great Pascal conceived the democratic idea of the omnibus called *carrosse à cinq sous*. Through the influence of Louis XIV the art of carriage building improved enormously in the second half of the century, and the Paris craftsmen surpassed those of London. People of limited means travelled by carrier, and the canals were used for a cheap service of boats drawn by horses. If time did not press, this huge kind of house-boat was a very agreeable means of travelling. A writer of the second half of the seventeenth century relates the pleasures of a journey he made in the ‘water coach’ from Lyons to Avignon with Molière and his company of actors, and Mme de Sévigné tells us that on one occasion she had her coach drawn on to the ‘water coach’ and thus travelled down the Rhone.

Mention has already been made of the encouragement given to agriculture by Henry IV. The silk industry was established during this reign, and the wealth of Lyons inaugurated. Silk cloth was also made at **Industry.** Tours and tapestry at Beauvais, Aubusson, and Nancy. Paris was the centre for cabinet-making and printing. Industry of every kind was encouraged, and the reactionary power of the guilds for a time broken; treaties of commerce with foreign countries were signed, and the shipping industry encouraged by the King's decision that a nobleman did not forfeit his rank by engaging in it. During the long reign of Louis XIV, agriculture bore the brunt of governmental extravagance, and the peasant was reduced to absolute penury; Colbert's attention was turned rather to trade, and his policy was strongly protectionist. By the establishment of royal factories he attempted to free industries from the authority of the tradesmen's guilds, and yet curiously he drew up regulations which threw trade more than ever into their hands. The fortunate possessor of the right to style himself 'Royal Purveyor' was sure to acquire wealth. Particularly important were those trades which are concerned with articles required for the display of wealth on the person or in the home. Dr. Lister, whom we have already quoted, states with regard to the interiors of the houses: 'As the **Furniture.** houses are magnificent without, so the finishing within and furniture answer in richness and neatness; the hangings are rich tapestry, raised with gold and silver thread, crimson damask and velvet beds or of gold and silver tissue. Cabinets or bureaux of ivory inlaid with tortoiseshell and gold and silver plates in a hundred different manners: branches and candlesticks of crystal: but above all most rare pictures. The gildings, carvings, and paintings of the roof are admirable.

'These things are in this city and the country about to such a variety and excess, that you can come into no private house of any man of substance but you see something of them; and they are observed frequently to ruin themselves

in these expenses. Every one, that has anything to spare, covets to have some good picture or sculpture of the best artist; the like in the ornaments of their gardens, so that it is incredible what pleasure that vast quantity of fine things gives the curious stranger.' The flourishing condition of dealers in tapestry and furniture is specially noticeable. The guild regulations, which rendered it so difficult for a workman to set up in business for himself, and the long apprenticeship exacted, ensured an ample supply of skilled workmen, and the excellence of French products was thus secured. From among the masters of the trade corporations were elected *jurés*, sworn to protect the privileges of the trade. The wealth of the bourgeoisie is interesting to us in this connexion when we remember how the court noble in *Le Bourgeois Gentilhomme* spunged on M. Jourdain, and that Harpagon had ten thousand crowns in his chest.

The French family has always been a very self-contained unit, the head of the family having extraordinary influence on the careers of the younger members. Important family matters were settled by a family council much as they are to-day. It must not surprise us to find as in *Les Femmes savantes* a younger brother living in the house of the head of the family. The marriage of a member of the family was the subject of lengthy material consideration and did not necessitate the setting up of a separate establishment, and the marriage of inclination was not encouraged. It is worth noting that in that curious map of the correct relations of the sexes—la Carte de Tendre—'Inclination River' is shown rushing impetuously into 'the dangerous sea' in which are 'the unknown lands.' Matrimony without a wedding portion was almost unknown, and impossible save under quite exceptional circumstances. The marriage contract was carefully drawn by a notary public, and influenced the material condition of the children; certain parts of a mother's dowry were generally inalienable and settled on the offspring of the union. A parent's authority

over his children was almost absolute. And whereas a daughter who refused to marry the man whom her father wished had no choice but that of entering a convent, a son could refuse, but he ran the risk of imprisonment or corporal punishment (cf. last line of Appendix (c)). A father had the right to dispose of his wealth to a stranger (cf. *Tartuffe*) so long as he left for division among his children their *légitime*, i.e. a third or a half of his goods.

The University of Paris was founded in 1200, and in 1250 a college was added by Robert Sorbon, confessor of Saint Louis (Louis IX), called after him the Sorbonne, the special aim of which was to teach theology. Although the University curriculum embraced all known sciences, its principal subjects were theology and scholastic philosophy. Thirteen other universities were founded during the thirteenth, fourteenth, and fifteenth centuries, and others subsequently, but they had not all the full complement of faculties; thus Dijon, Poitiers, and Orléans dealt mainly with law. The University of Paris had by the beginning of the Renaissance so fallen behind in the march of science, that Francis I founded the Collège de France and endowed Royal Chairs of Hebrew, Greek, and Latin. The degrees of Bachelor, Master, Licentiate, and Doctor seemed to have existed from the earliest times, but the value of the title must have varied enormously; some universities were prepared to confer degrees on payment of certain sums, irrespective of the merits of the candidate. There may therefore be some truth in the story that Molière took his licentiate of law at Orléans without having attended lectures.

Joining on to the University were a number of schools where French, Greek, Latin, and the rudiments of the sciences were taught. Of these the Collège de Clermont, founded in 1563, and remodelled in 1628, occupied so high a position that Louis permitted it, after a visit he paid it in 1674, to be called Collège de Louis-

Educa-
tion.
Univer-
sities.

Schools.

le-Grand, a name still held by one of the big lycées to-day. The staple of instruction at these schools was Latin, while the monotony of the studies was relieved by the production of plays—classical masterpieces and Latin plays written by the masters (cf. p. xliii). Except for a considerable number of bursars, the colleges were attended only by the children of people in good circumstances; there appear to have been few restrictions as to rank, since at the Collège de Clermont at the same time were a prince of the blood—the Prince de Conti—and Molière the son of a tradesman.

It is hardly possible to speak of State primary education before the Revolution; the State did not concern
Elementary Education. itself with this branch except for the purpose of proselytism; education was entirely in the hands of the Church, and elementary schools were almost unknown except in the frontier provinces.

To the purely classical and literary state of education is due the fact that France occupies a poor position in the history of the advance of the pure sciences in the
Professions—the Doctors. seventeenth century. The great discoveries of a Kepler, a Galileo, and a Newton were impossible without public liberality and intellectual encouragement. We shall see Molière pouring contempt particularly on doctors, and it is worth noting that medical science had remained peculiarly medieval in France. Professors of medicine still lectured in Latin on Hippocrates and Galen. Only rarely, and when some criminal had been executed, was any practical anatomy done, and it happened not infrequently that the curious found from the body that the position of this or that organ was not what the professor had stated it to be. In actual practice doctors used few drugs, but were very liberal in their use of purging, blistering, and blood-letting. The contempt in which the profession was held was due to its own lack of dignity. The College of Physicians had a standing quarrel with the College of Surgeons, and each made advances to the quacks and barber-

surgeons or *opérateurs*. Great progress was, however, made during the latter part of the seventeenth century. Dr. Lister praises the dissection of Paris surgeons of his time, and adds that the low esteem in which doctors were held was due to the lowness of their fees, which made it not worth while to undergo a proper training, and to the fact that instead of making their diagnosis and prescribing as well as they knew how, they were inclined to 'play the philosopher and by fanciful and precarious interpretations of the nature of diseases and medicines, to gain a sort of credit with the ignorant.' The absurd jargon spoken by Sganarelle in the *Médecin malgré lui* is then less farcical and more satirical than might appear. Dr. Lister himself administered a well-merited snub to the Prince de Conti: 'The Prince of Conty sent his gentleman and coach at midnight to fetch me to his son, and to bring with me the late King Charles' drops to give him. This was a very hasty call. I told the messenger I was the Prince's very humble servant, but for any drops or other medicines I had brought nothing at all with me, and had used only such as I found in their shops, for all the occasions I had had to use any. I desired he would tell him, that I was ready to consult with his physicians upon his son's sickness, if he pleased to command me, but for coming upon any other account I desired to be excused.' Dr. Lister describes the pleasure he derived from seeing the *Médecin malgré lui* and the *Malade imaginaire* in the theatre to which Molière's company removed after his death, and avers that Molière only attacks the quacks, but at the same time gives us to understand that the number of really well-qualified practitioners was few.

Whereas at the end of the sixteenth century London possessed six theatres, each with its company of actors, Paris had only one—the Hôtel de Bourgogne. The reason for this strange inferiority is to be found in the fact that the *confrérie de la Passion* (cf. p. liv) possessed a privilege dating from the early

Theatres
in Paris.

fifteenth century and renewed by each sovereign in turn, which gave that body the right to forbid any performance on which it had not collected its dues. The building known as the Hôtel de Bourgogne had been put up in 1548 on a site formerly occupied by the town house of the Dukes of Burgundy, near the present Central Markets. As it was designed for representing mystery-plays it had doubtless a deep wide stage and two side galleries. This theatre had no regular troupe but was let to various companies, French, Spanish, and Italian (cf. pp. xxx-xxxvi). The proprietary company—the *confrérie*—does not appear to have produced any plays after the beginning of the seventeenth century, but to have confined itself to taking its fees and enjoying the performances from the two stage-boxes it reserved for itself. After 1608 better times began for this theatre; it had now a regular company and an industrious purveyor of plays—Alexandre Hardy (cf. p. xxxvi)—and the public soon found its way to the playhouse. The public had, however, other opportunities of seeing actors. Henry IV had given formal permission for comedies to be acted in the two great fairs of St. Germain and St. Laurent, each of which occurred annually and lasted several weeks. Many an actor first trod the boards before an apothecary's booth where his business was to collect a crowd for the vendor of 'cures for all ailments'; then when fair-time was over, such actors would change their venue to booths set up on the *terre-plein* of the Pont-Neuf, or else tour the provinces. Rouen appears to have offered considerable attractions to travelling companies, and one of these with an actor of merit—Mondory—seems to have made there the acquaintance of a young barrister, Pierre Corneille. On its return to Paris, and in defiance of the rights of the *confrérie*, this troupe ventured to play in a tennis-court near the Porte St. Martin. Here was produced Corneille's first play *Mélite* (1629). In spite of its newness, its success was immediate. The troupe of Mondory soon moved definitely to a tennis-court in the

Marais quarter, and assumed the name of *Théâtre du Marais*. The beginnings of this theatre coincide with the most active period of the Hôtel de Rambouillet (cf. p. xvii); and in this theatre were produced Corneille's comedies and his first great tragedies (cf. p. xviii). He was soon to become the protégé of the 'chambre bleue.' The excellence of Corneille's comedies and the quality of the troupe trained by Mondory maintained the reputation of this theatre so long as Mondory's physical strength lasted. The Hôtel de Bourgogne, on the other hand, tended more and more to specialize in tragedy, and it became, from *Cinna* onwards (1640), the scene of Corneille's greatest triumphs. Another factor in the development of the public's desire for plays was doubtless the great interest shown by Richelieu in comedy. The great Cardinal's fine palace contained a theatre to provide entertainment for his friends, and this was opened in January 1641 with a piece—*Mirame*—so magnificently staged it is stated, that the spectators scarcely noticed the play itself. On the Cardinal's death, the palace and all it contained was left by will to the King. It became the residence of Louis XIII's second son—'Monsieur'—and received the name it still bears—Palais Royal. Louis XIII showed himself a generous patron of the Hôtel de Bourgogne, and from 1641 onwards awarded it a subvention of 12,000 *livres* a year. Italian companies, which had made lengthy stays in Paris from the days of the Italian queens, were even better treated. Louis XIII awarded a sum of 15,000 *livres* to one which remained for many years in the capital, and further granted it the free use of the Salle du Petit-Bourbon—a hall in the wing of the Louvre, pulled down in 1660 to make room for the Colonnade.

In spite of the reactionary privilege of the proprietary company of the Hôtel de Bourgogne, it was not uncommon for a company to try its luck in a hall hired for the purpose of producing a play. Thus we shall see that when Molière started on his career, two such attempts were made though

without success. About 1660 then, there were in Paris four permanent companies—the *troupe royale* at the Hôtel de Bourgogne, the *troupe du Marais*, and an Italian company which played alternately with Molière's troupe at the Petit-Bourbon. At this period a theatrical company was constituted on the lines of a mutual society, the profits being shared among all its members, the exact fraction received by each being a matter of arrangement.

We shall see that the representation of the mysteries (cf. p. lv) required a broad stage for the various *mansions*. When mysteries were forbidden and the stage scenery became simplified, the space in the wings came to be utilized as part of the house. It was this part of the house that was specially affected by the young gallant, whose overbearing attitude and noisy manners made him an intolerable nuisance, nor was it till the latter part of the eighteenth century that this abuse was abolished. The rigid application of the rule of the unity of place had reduced the scenery to a minimum, and so we read in the printed editions of Molière's plays after the list of the *dramatis personae* some phrase such as: *La scène est à Paris dans la maison de . . .* or *La scène est dans une place de ville*, etc.

Some of the large towns of the provinces doubtless possessed theatres; Lyons and Rouen were well-known centres of dramatic activity, while at other towns a large room had to serve the purpose of producing a play. When Molière and his company played at Narbonne in 1656 it is known that he had to obtain permission to use the *Maison consulaire*.

Scarron's *Roman comique* (1651) gives a picture or rather a caricature of a strolling company of actors. He describes the arrival in the market-place of a provincial town, of a wagon drawn by four lean oxen. It is piled high with boxes, trunks and rolls of scenery, and perched on the top is a girl, dressed partly town fashion and partly country fashion. A young man, poor in

**Provincial
Theatres.**

**Travel-
ling Com-
panies.**

clothes but rich in mien, walks by the side of the wagon. He carries a blunderbuss over his shoulder and a string of jays and rooks round his neck, while a fowl and a gosling hanging from his waist seem also to have fallen victims to his gun. On his head he wears a nightcap which looks like an ill-tied turban, his doublet is kept in place by a belt, which also holds a long sword, and his high buskins are bespattered with mud. By his side walks an old man with his bass viol strapped on his back and as he is bent almost double he appears like a tortoise walking on its hind legs. This procession, which comes to a halt before the Stag's Head Inn, forms the advance-guard of the main body. When preliminaries as to lodging the troupe had been arranged, the *orateur* wrote out his *affiche*. Play-bills of this kind contained the name and a general description of the play, together with extravagant praise of the ability of the actors and the magnificence of the *machines* (scenery) and their dresses. The *orateur* needed to be a man of many parts. His sword had need be loose in its scabbard to protect the company against some swashbuckling gallant who might insist on seeing the play without paying for his place; his tongue had need be persuasive to lure the public to witness the play of the following day, and his wit had need be nimble to reply to the criticisms flung at him by the public in the pit. It would be wrong to suppose that all travelling companies were as down at the heel as the one portrayed by Scarron. It often happened that great noblemen gave their patronage and a pension and, what was more reliable, obtained by their influence paid engagements for the troupe that bore their name at such occasions as the meeting of the States of the provinces (cf. p. xiv). Companies might have their general headquarters in some provincial town and thence their journeys would be booked much in the same way as a company 'on the road' to-day. It is pleasant to think that these hard-working companies succeeded in securing a certain amount of material comfort. For this we have the testimony

of a contemporary writer, who tells us of his pleasant journey down the Rhone with Molière's players, and how he enjoyed their good wines, excellent cuisine, and agreeable company.

By the beginning of the seventeenth century, public taste was prepared to favour a movement that should modify the exuberance of the literature brought into being by the vigour of the Renaissance. After the riot of lyric poetry of the sixteenth century, there was need for a candid critic ; he came, in the person of Malherbe. Malherbe occupied a position at court which gave him a standing and a pension, and by precept and example he showed how verse and prose should be clear, simple, and free from all mannerisms. As he himself says, he wrote for all time ; but in this search for what was sufficiently general to endure, by over-estimating the importance of form and undervaluing emotion and imagination, he ended by damming the springs of genuine lyric poetry which demands freedom and individuality of expression.

The organization of society as shown by the Hôtel de Rambouillet (cf. p. xvii) soon acquired importance in literature ; and what was, as we have seen, a place of gathering for the mere pleasure of meeting intellectual and social equals, became a power in the decision of what was suitable in literature. In this company was created the ideal of the fitting and the unexceptionable ; and to this society, refined and narrow in outlook, French literature of the seventeenth century will seek to appeal.

In language this society tended towards over-refinement, and in its search for distinction, it adopted extravagant formulas

Verse. —preferring to express a common object by a circumlocution rather than by a concrete term—and indulged overmuch in conceits. From this current there issued an extraordinary wealth of occasional verse, of every known fixed form (*madrigal, énigme*, etc.). This will be the poetry of France, till Boileau, in *Satires, Épîtres* and

Art poétique, will crush it under a load of ridicule and show of what true art should consist. This society, too, evinced great interest in the romantic novel, and from 1632 to 1660 romances of enormous length charmed its members and turned the heads of such women as lacked the balance given by good birth or broad education. The heroic trend of thought produced by the French participation in the Thirty Years' War, and particularly by the striking victory of Rocroi (1642), brought into being from 1651 to 1665 no less than six vast epic poems and six shorter ones. The romance had its parody in the realistic novel, and the epic in the burlesque. From 1624, and for some thirty years onwards, Balzac, from his country house, carried on an enormous correspondence on literary matters. The pains he was at to evolve a well-balanced prose style shows his contemporaries the value of the correct term, the necessity of grouping expressions round a main idea, in short, logic and clearness. His work did largely for prose style what Malherbe had done for verse. This disposition of society towards order rendered the existence of a literary expert easily acceptable. That expert was found in Chapelain who became the official adviser of Richelieu, and later of Colbert in the recognition of literary services. When a group of gentlemen who met regularly to discuss points of literary interest had reached some consideration, it was Chapelain who persuaded them to accept the Cardinal's patronage, to extend their membership, and organize their activities under the name of *Académie française* and under letters patent from the King. Again it was Chapelain who advised what should be the new body's functions—to produce for the French language a canon of rules, which should enable it to emulate in breadth, precision, strength, elegance, clearness, and eloquence the languages of Greece and Rome. The influence of the third of this group of progenitors of the classical spirit—Descartes—is variously estimated. It is denied by some except for pure philosophy,

Roman-
ces.

Epic
Poems.

L'Aca-
démie.

while others ascribe to it nearly every literary phenomenon of the seventeenth century. It is probably true, however, to state that this influence on the form and principles of art is nil, whereas the logical method and earnest pursuit of truth enables writers to choose exactly what to embody in literary form. The perfection of a work of art consists precisely in such a combination as shall show truth perfectly expressed.

With the edict of 1548, the representation of mysteries dealing with sacred subjects was forbidden, and the following year appears the *Défense et Illustration de la langue française*—the manifesto of a new movement in literature, by which the study of classical literature is alone recommended as worthy of the French poet. This movement, inaugurated by Ronsard and Du Bellay, produced a mass of translations and imitations of classical tragedy, which found little appreciation among the general public. In spite of the prohibition, the *confrères de la Passion* continue to play mysteries disguised as tragedies or tragi-comedies, and this state of affairs lasts till 1598, when the *confrères* decided to let their theatre to a company, whose purveyor of plays was Alexandre Hardy. For thirty years Hardy ruled the stage, and to him has been assigned the proud title of 'father of the French stage.' During this period he appears to have produced before the general public some six to seven hundred plays of all kinds and drawn from all sources. Hardy's claim to the gratitude of later generations is to have rendered tragedy less oratorical and less lyrical and to have made it true drama, *i.e.* action. The years 1628 to 1652 see a tremendous outburst of tragedy, including all the masterpieces of Corneille and all the best of Rotrou and Du Ryer; they are, too, the decisive years for the distinction of tragedy from comedy. The lofty spirit of the Corneillian tragedy expresses the strength of character for good or for evil, and the calm logical reasoning of the first half of the century, the triumph of will over passion which suited his generation. But this

spirit belongs, except for touches in Corneille's disciple Du Ryer, to Corneille alone. From 1652 to 1667 tragedy continues to flourish, though the work is poor in character and strongly affected by the romantic novel. The year 1667 marks, with Racine's *Andromaque*, the entry into tragedy of the realism which is seen in Molière's comedy, and with it begins a new era for the former *genre*. This new form of dramatic art did not appeal to the generation that had applauded Corneille, and so we find Mme de Sévigné expressing a strong preference for Corneille. The actors of the Hôtel de Bourgogne (cf. p. xxi) seemed to have developed a very bombastic and mouthing delivery, as compared with the more natural method advocated by Molière and adopted by Racine.

Literary critics divide the century into generations, and show that by the year 1660, when Louis XIV began his personal government, the first, from Richelieu (born 1585) to Corneille (born 1606), had disappeared or grown old; the second, from La Rochefoucauld (1613) to Bossuet (1627), was in full vigour; the third, that of Boileau (1636), Louis XIV (1638) and Racine (1639) was entering on conscious and independent activity. Having dealt with the first of these, we may pass on to the second. We must remember that the political failure of the aristocratic class in the *Fronde* (cf. p. xi) left them free to turn their attention to polite letters. Many desired to make plain or excuse their attitude in this movement, hence the memoirs of a Retz or a La Rochefoucauld; the disillusionment of the same class is shown in the maxims of the second of these two. In the correspondence of a Mme de Sévigné, we have the model of what was the rage during the whole of the century, without which our knowledge of contemporary life would be poorer; without which, indeed, we should fail to grasp the rôle of society, its thoughts and its aspirations, its pleasures and its pains, its qualities and its defects.

Society
and
Letters.

Memoirs.

Considering the third group, the most prominent figure is that of Boileau. He is of peculiar interest to us here, since he had not only sufficient penetration to appreciate **Criticism.** from the outset the dramatic work of Molière, but to encourage and advise La Fontaine and Racine also. In his *Satires* (from 1660 onwards) and his *Épîtres* he never failed to make war on that mediocre talent which had been encouraged by the subordination of inspiration to form, and he guided French taste with a sureness of vision which secured for French literature that hegemony in the world of letters it has never lost. Boileau is the teacher of that truth to nature, that skill in selecting the components of a literature which is to endure. Through him La Fontaine forsook the easier path of the translator and the narrator of stories for the difficult path of creator of the fable, which has rendered him immortal. Through him Racine was shown how to profit by his critics, and was assured that he had raised Sophocles from the dead and surpassed Euripides; nor did Boileau hesitate to inform the 'Grand Monarque' that the greatest poet of his time was Molière. These four—Boileau, Molière, La Fontaine, and Racine—in their respective *genres* are the embodiment of uncompromising middle-class good sense, which triumphs over the aristocratic tendencies and points the way towards truth to nature, scorning the artificialities of their immediate predecessors. Without Boileau's friendship and clear vision, who may say what French literature would have lost? Such then were the literary influences among which Molière lived. His own full life had furnished him with experience of the world and ample material; his reading and the advice of his friends suggested models; the time was propitious; and his own genius helping, nothing could hinder the evolution of that true comedy which is Molière's gift to the world.

The great work of Malherbe has already been mentioned. His famous phrase that his masters in language were the hay-porters, must only be understood to mean that the

literary language should be so simple as to be readily comprehensible to them, but he certainly intended that in adopting their vocabulary choice should be exercised.

Literature, then, must produce its effects with the smallest of means. Forms and syntax, too, received his closest attention, and absolute, nay even arbitrary rules were drawn up by him. His work was continued by writers like Balzac, and grammarians like Oudin, and the newly-founded Academy will show the importance of vocabulary by undertaking as its first task the making of a dictionary.

Lan-
guage.

Among the guests of the Hôtel de Rambouillet was one who spoke little but listened much—Vaugelas. To him is due the remarkable codification of French speech as prescribed by 'le bon usage.' Unlike Malherbe, he does not seek to legislate, but to observe, and his modest *Remarques*, published in 1647, are the classification of that clear and dignified speech on which age seems to leave no mark, and which is almost as fixed to-day as it was three centuries ago.

Among the younger members of the society at Rambouillet, Vaugelas doubtless observed those tendencies which we have noted (cf. p. xviii), but he generally passes them over. It was naturally too purely negative a virtue to seek for elegance in language solely in purity, clearness, and precision. In order to shine, society speech had to seek some method of raising itself above the common. The actual invention of new words was small; Balzac uses *féliciter* in a letter of 1642 and remarks that M. Vaugelas has agreed to accept it; *s'encanailler* and *enthousiasmer* both occur in Molière, and some writers, notably Balzac, favour the adjective used substantively, e.g. *du profond de mon esprit*, while in the *Précieuses ridicules* we find: *nous n'avons garde . . . de donner de notre sérieux dans le doux de votre flatterie*.

But if the *Précieux* were abstemious in their creation of new words, they took their revenge in combining those which existed to give them new uses and new meanings. The romantic novels teem with expressions which must

have been current in polite society, and Somaize has found this subject so interesting that he has left dictionaries which show clearly that Molière, in the *Précieuses ridicules*, is rather a faithful observer than a caricaturist. A few of these, taken from the *Précieuses*, may be mentioned: *Il a un tour admirable dans l'esprit; incongru en galanterie; ambigu de prude et de coquette; sécheresse de conversation; avoir l'âme enfoncée dans la matière; le conseiller des grâces* (a mirror); *les commodités de la conversation* (chairs); and if some of these seem strange to us we must not forget that to this tendency we owe such ordinary modern phrases as: *faire figure dans le monde, avoir un procédé irrégulier, la force des mots, des termes de corps de garde*, and many others.

A brief indication of the trend of ideas in Molière's time will, we think, help us towards a clearer understanding of Molière and his philosophy. The medieval church had taught that man's nature was in essence evil, that in order that a man should be guided and forced into the right way, rules, restrictions, threats were necessary. Hence in the mystery-plays Hell was very much in evidence—the place where those who disobeyed the laws of the Church and followed their own evil inclinations were sure to end.

The Renaissance came revealing the ideas and institutions of the ancient Greeks and Romans, and thinkers like Montaigne began to see that here had been nations which, without the rules of the Christian Church, had evolved for themselves noble social institutions, that here had been a humanity which without threats of Hell and eternal damnation had had an instinct towards what was good and noble. They began to ask themselves whether human nature, as the Church of the Middle Ages had taught, was naturally inclined to evil when released from restraints and threats. Moreover, with the discovery of new continents, new peoples, bringing men into contact with the ideas and institutions of other climes, other races, they were prompted to ask themselves: 'Is good

and evil such a cut and dried thing as the Church would have us believe, or does the idea of it vary from country to country and from clime to clime?’

And so a spirit of ‘libertinism’ gradually invaded literature and men’s minds, and while these *libertins* have no fixed set of doctrines—for that would be a negation of the title—still they all seem to have one or two points in common: the cult of Nature and submission to her laws. In spite of their freethinking tendencies, the *libertins* remain in the Church observing her ceremonies for the most part; there is no rebellion against the Church; it is rather a spirit of doubt and criticism that has crept into the Church itself. Coming to Louis XIV’s time, we find in the ideas of the educated classes, on the lips of people of society, in the teaching of philosophers like Gassendi, this *libertinage* manifesting itself in various ways—in the form of scepticism or in an inclination to follow one’s natural instincts. That this teaching might result in corruption of the morals there is no doubt. The Jesuits would seem to have reckoned with this increased demand for liberty, and to have thought it better to relax the severity of the discipline and precepts of the Church, so as to include as much of the world as possible in its embrace; while the Jansenists, ascribing the increased demoralization to this freedom of thought, were driven to greater austerity of life and teaching.

This *libertinage*, then, must be considered as at least an ingredient in the philosophic thought, and even in the thought of the *salons* in Molière’s time. Mme de Sévigné writes jokingly—knowing that the reference will be understood by her correspondent—‘Je suis libertine, je laisse trotter ma plume.’ Bossuet thunders against the *libertins*. There are constant references to the *libertins* in Molière’s plays. Among Molière’s intimate friends were Chapelle, the pupil of Gassendi, and La Fontaine, an indifferent to the Church. Libertinism was in the air.

While not wishing to represent Molière as a propagandist

of this or that aspect of libertinism, we must try to put him in his *milieu*, where we can hardly fail to see him as a man whose eye pierced right down into the human heart, noting, dissecting, estimating the worth of natural instincts towards right or wrong, and estimating also the value of such restraints as were exercised on them by convention or religion or institutions, and seeming to feel most in sympathy with those people who are simplest, most direct, who live as it were nearest Nature. If he does not seem always to tell us clearly that Nature is good, at least he would tell us that she is unconquerable. Or we might say that he is to a great extent guided in his laugh by his cult of Nature. He mocks at the artificialities both of speech and idea in the *Précieuses ridicules*. By refusing to name common things, the *Précieuses* had branded them as unworthy. The *Femmes savantes* go a step farther, and say that the simple duties that Nature has indicated for woman are against her higher and more intellectual self; physical things are base and coarse; it is only in the purity of mental abstractions that nobility or even decency exists. In *L'École des Femmes* Molière laughs at the artificial restrictions we would place on Nature, and shows her triumphing easily and mockingly over them. Alceste is not a hater of society, for natural man is gregarious, but rather of the idle artificial society produced by Louis XIV's régime. The only result of Tartuffe's teaching that Orgon should hold the world in no consideration, should renounce the natural bonds of affection that bind him to his wife, his household, his fellow men, in order to lead the higher life—the only result is that Orgon transfers all this natural affection that exists in the natural man, to Tartuffe himself.

While we think it would be a mistake to try and apply the cult of Nature as a fixed rule by which to measure all of Molière's comedies, still it would also be a mistake to have omitted any mention of this trend of thought in his time. In *L'Avare*, for instance, written after all the contention

about *Tartuffe*, he would seem to have chosen an uncontentious subject, and although glimpses of the struggle of youth and Nature against law and convention may be caught even here, yet his principal attack is on avarice, which we might defend as a natural vice, present in germ in the common ruck of humanity.

II. MOLIÈRE, HIS LIFE AND WORK

It was into a family of the burgess class that Jean-Baptiste Poquelin, better known to us as Molière, was born in January 1622. In 1631 his father acquired the office of *tapissier ordinaire du roi* which carried with it the post of *valet de chambre*. The life of Paris at this date moved in a very circumscribed area; close by the Poquelins' house were the Central Markets with their never-ceasing flow of life and also the Pont-Neuf, the main artery between the right and the left bank of the Seine, where the actors' booths were an ever-open school for the future dramatist; a few minutes' walk and there rose before you the sombre Louvre—the royal residence, and opposite, the fine new palace of the great Cardinal Richelieu, and between this and the Louvre coaches and sedan chairs might be seen setting down at the Hôtel de Rambouillet. Tradition states that Molière's maternal grandfather was a great lover of the stage, and that he used to take his grandson to the Hôtel de Bourgogne (cf. p. xxxvii). When Molière was fourteen several noted actors trod the boards thrice weekly; Corneille's fame had become assured with *Le Cid* (1636), and the stage had conquered a place in intellectual life. At the Collège de Clermont he enjoyed the education of a gentleman, and to quote his first biographer: 'In five years he completed not only his humanities but also his philosophy.' From Renaissance times the colleges had been the nursery of dramatic art, and

Molière's
Home.

Childhood
and
Educa-
tion.

authors like Plautus and Terence were held in high honour. It is scarcely probable that Molière received any definite philosophical instruction at the Collège de Clermont, but the bent of the teaching and the lessons given him by the Epicurean philosopher Gassendi, if tradition be correct, went to form a mind whose attitude to life was very markedly philosophical. The year 1642 is decisive for Molière's career. He appears to have taken his father's three months' turn of office as *valet de chambre* during Louis XIII's journey to Languedoc and subsequently to have studied law at Orleans (cf. p. xxvii). The glamour of the journey and the freedom of the student made life as a seller of stuffs and hangings seem distasteful, and in January 1643 he claimed the portion due to him from his mother's

**Decision
to become
an Actor.**

dowry and declared his intention of becoming an actor. Together with several members of the Béjart family Molière formed a company which took the name of *L'Illustre Théâtre*, and its constitution has been handed down to us in a document dated June 30, 1643. Of those who signed it probably Madeleine Béjart alone had any real stage experience. The enterprise seemed destined

**The First
Venture.**

to failure from the outset; there was a theatre-going public sufficient for the Hôtel de Bourgogne and the Théâtre du Marais (cf. p. xxxi), and after some eighteen months of struggling, Molière was imprisoned for debt in the Châtelet (cf. p. xxii) in August 1645. Molière's belief in his destiny was happily not dead, and on his release, he, together with Madeleine and possibly Joseph

**In the
Provin-
ces.**

Béjart, joined a travelling company in the service of the Duc d'Épernon, Governor of Guienne, and then playing at Bordeaux under the management of a certain Dufresne. Evidence carefully collected from provincial archives enables us to trace the wanderings of Molière's company for the next fourteen years. The South of France had recognized the talent of the company, and it became the purveyor of dramatic entertainment to

the States of Languedoc (cf. p. xiv), for whose amusement it played during the sessions of 1649 and 1654 at Montpellier, 1650 at Pézenas, 1656 at Béziers, etc. Somewhere about 1650 the headquarters of the company appear to have been fixed at Lyons, whence tours were arranged to many of the large towns south of the Loire. Little is known of the repertory of a travelling company; such information would be of extreme importance for a knowledge of the evolution of Molière's art. We can only suppose that a sketch-play was decided upon and liberty allowed the actors to develop their part. Of such as these, two—*La Jalousie du Barbouille* and *Le Médecin volant*—are published in the complete works; of others we know only the titles, while some have been developed into plays, such as *Le Médecin malgré lui*, worked up in 1666 from an old sketch—*Le Fagotier*. The first regular comedy in five acts—*L'Étourdi*—appeared at Lyons in 1655, followed by *Le Dépit amoureux* in the following year at Béziers. The summer season of 1658 saw the troupe at Rouen with the definite plan of again trying its luck in Paris. Fortune was to smile this time on a company which had learnt its art in the provinces—an art to be tested before the audiences of Paris. In October 1658 the troupe arrived in the capital and received the patronage of the King's brother, with the title of *Troupe de Monsieur*. Its first appearance before royalty secured permission for it to play alternately with an Italian company in the Salle du Petit-Bourbon, by which permission it was placed under royal protection. The first months of the installation in Paris appear to have been uphill work, and it was not till November 1659 that Molière ventured to produce *Les Précieuses ridicules*. He had gauged accurately a contemporary foible—preciosity (cf. p. xviii)—and was conscious that it could be attacked with the royal approval; he knew, too, as he states in the preface to the published text, that 'the vicious imitation of the most perfect things had always been a fit subject for comedy,' but he underestimated

The
Return
to Paris.

the force of resistance to his attack, and his play was suspended for a fortnight. No better advertisement could have

been given the play, and on its resumption, the actor
 Begin- La Grange, who held the position of treasurer and
 nings of La Grange, who held the position of treasurer and
 Success. keeper of records to the company, has to chronicle
 extraordinary success. Molière is, however, con-

scious that his position is not yet secure, and he turns to the old stock material of farce and *fabliau* for his next play, *Sganarelle* (1660). Though this play to us is far from pleasing we could commit no greater folly than to judge a seventeenth-century public by our own standards, and Molière's hold on his audience increased. Whereas *Don Garcie de Navarre* (1661)—a heroic comedy—failed to hit the public taste, it appealed to the Court, and both Court and public acclaimed *L'École des Maris* and *Les Fâcheux* produced in 1661. With *L'École des Femmes* of the following year, Molière strikes shrewdly at insincerity and was supported by the royal favour. He is writing for the younger generation, for those whose tendencies are realistic not romantic, and to the attack of the older and romantic generation he replies trenchantly in two short plays: *La Critique de l'École des Femmes* and *L'Impromptu de Versailles* in 1663. Molière's talent for producing court *divertissements*

is heavily drawn upon, and of the ten years he is
 Favour to live much time was spent on such plays as *La*
 of the *Princesse d'Élide*, *Mélicerte*, *Le Silicien* and *Les*
 Court. *Amants magnifiques*. We cannot but regret this

dissipation of his genius, but it is the price he paid and we pay for the royal favour. He found time, however, in 1664 to write a part at least of *Tartuffe*, to which the opposition was so strong that it was not till 1669 that the play could be produced publicly, and then in an altered form. This attack on hypocrisy in religion and the furious charge against moral depravity in *Don Juan*, and the series of plays in which moral sores are ruthlessly probed and excised. Henceforth lesser subjects will be the butt of his satire :

doctors who, except in the case of those retained by persons of position, appear to have been the worst of empirics (cf. p. xxix), are attacked in *L'Amour médecin* (1665), *Le Médecin malgré lui* (1666), and *Le Malade imaginaire* (1673); the miser in *L'Avare* (1668), the uncompromising candid critic in *Le Misanthrope* (1666), the snobbish burgess in *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), the pedants in *Les Femmes savantes* (1672) and provincials in *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), and *La Comtesse d'Escarbagnas* (1671). This list, though long, is neither exhaustive of his work nor of the types he might have studied had his life been longer, but it is long enough to show the mental force he expended and the physical strain he endured. Constant toil as an author, never-ending worries as actor and manager—for actors, as he says, are kittle cattle—had exhausted a constitution that would have needed to be of iron, and it broke down in February 1673. *Le Malade imaginaire* had been produced on February 10th and again on the 12th and 14th. On the 17th, Molière was so ill that he was begged to rest, but he refused, in words which reflect the generosity of his nature :

The
Great
Plays.

The
End.

‘Comment voulez-vous que je fasse ? il y a cinquante pauvres ouvriers qui n’ont que leur journée pour vivre : que feront-ils si l’on ne joue pas ? Je me reprocherois d’avoir négligé de leur donner du pain un seul jour, le pouvant faire absolument.’ The entry for that day in *La Grange’s Registre* is touching in its simplicity : ‘Ce même jour, après la comédie, sur les dix heures du soir, M. de Molière mourut dans sa maison, rue de Richelieu, ayant joué le dit rôle dudit *Malade imaginaire*, fort incommodé d’un rhume et fluxion sur la poitrine qui lui causoit une grande toux, de sorte que dans les grands efforts qu’il fit pour cracher, il se rompit une veine dans le corps, et ne vécut pas demi-heure ou trois quarts d’heure depuis ladite veine rompue.’

It is characteristic of the man and of the open-handed liberality of the profession to which he belonged, that he

had given hospitality to two sisters of charity who had come to Paris during Lent to collect alms, and from these two women he received comfort and consolation during his last moments. As actors as a class were under the ban of the Church, the Archbishop refused burial in consecrated ground, and it was necessary for Molière's wife to gain royal support in order to exact even the concession of burial by night and without pomp.

In 1682, by the devotion of his friends La Grange and Vivot, the first monument to his genius was raised, in the form of a careful edition of his works and a short biography; more than a hundred years after his death, in 1778, the Academy decided to accord him a kind of posthumous reception. The Council Chamber of the Academy was decorated with his bust, under which was the proud inscription:

Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre.

The troupe of Molière was evicted from the Palais-Royal, where it had played since 1661, and it rented the Hôtel Guénégaud, on the left bank of the Seine. In 1680, by royal command, this troupe and that of the Hôtel Comédie de Bourgogne were united, and thus the 'Comédie Française' was founded. Finally it removed to its present site, chosen appropriately at the corner of the Palais-Royal—the scene of Molière's triumphs—and the house is known, not only by its official title of 'Comédie Française,' but also as the 'Maison de Molière.'

III. COMEDY

What Molière has done for French comedy can best be understood and appreciated by examining dramatic work before his time. Since medieval art did not distinguish between the various *genres*, it will be necessary to inquire into dramatic representation generally and to examine particularly what parts were comic and what were tragic.

A. MEDIEVAL COMEDY

Just as epic poetry is the joint product of the Church and the *jongleur*, so it is perhaps due to the latter that drama from the earliest times contained so great an element of farce, for this class must certainly have been drawn on for the actors. It is true, at any rate, that at such times as the Church relaxed its discipline, caricature of even the most sacred ceremonies met with joyous and noisy approbation. The flourishing towns of Northern France encouraged a certain literary activity which is of importance for our subject, and we may therefore examine a few plays, some of which are connected with this district.

Towards the end of the twelfth century Jean Bodel produced in Arras his *Jeu de saint Nicolas*. It is the eve of St. Nicholas (December 6) and the Third Crusade is over. Pure enthusiasm for the Holy Land has given place among these practical folk to belief in the saints in so far as it might profit the believer. Nicholas is a useful saint; he protects by sea and

In the
Twelfth
Century.

keeps a watchful eye on worldly goods, hence his great popularity. As in the Prologue to some of Shakespeare's plays—for example *Romeo and Juliet*—the story of that part of the legend of St. Nicholas which is to be treated in the play is related by the 'Preacher.'

Jean Bodel supplies us with no stage-directions, but we may argue from the play that the wide stage contained an

The
Stage. open space where the battle will take place, and a series of *mansions* (cf. p. lv). On one side of the

open space was no doubt the palace of the king, with the treasury and a prison, further a tavern and the Holy Sepulchre; on the other side were the palaces successively of the various vassal princes.

The play opens with the arrival of a messenger announcing to a pagan king that Christians are laying waste his land. The king turns to the image of Tervagan and curses him as an ingrate for permitting this hostile incursion, and threatens to burn the idol unless it protects his lands. The king's seneschal protests against this blasphemy and urges the king rather to promise further offerings to his god. The king is mollified and asks a sign of the image—a smile if he is to be victorious or a tear if he is to lose. The image appears both to smile and to weep. Like all feudal princes, whether Saracen or Christian, as the *chansons de geste* bear witness, the king sends forth by letters-patent to summon his vassals to his aid. But there is no need for the messenger to hurry, for the palaces of his master's vassals are just across the stage, and so he enters the tavern. Then

Local
Touches. ensues the usual wrangle about the price of a pint of wine, its quality and the exactness of the measure, and the messenger is pleased, too, to risk a throw of the dice with the well-known tavern gamester. Each vassal is visited in turn and promises his speedy help, and the messenger in a trice is back again and no less speedily do the vassal princes appear. The Christians are discovered praying at the Holy Sepulchre; they are few in number and

they are sure that they will* gain Paradise that day. One young knight, Bodel gives him no name, prays :

Oh God, though young I be, despise me not,
Full oft in body weak great heart is set.¹

An angel comforts the Christians ; they will all gain that day the martyr's crown. Then the battle is joined, all the Christians perish except one, named the 'Prud'homme,' who is shown praying to his image. The *king asks what this image is, and learns that it is St. Nicholas, who succours the afflicted, restores all losses, recalls unbelievers to God, and that nothing entrusted to his care is lost or injured, however unprotected it might appear to be. The king is interested, he orders the 'Prud'homme' to be cast into prison and vows that he shall die if his image fails to protect the Royal Treasure. Forthwith the treasure-house is unlocked ; the town-crier proclaims that only a 'horned Mahomet'—St. Nicholas' bishops' mitre is meant—protects the king's treasure. Then follows a little bye-play between the town-crier and the crier of the tavern, and we are introduced to a company of toppers and gamblers by whom the theft of the treasure is planned. Three of these borrow a sack and soon return with it filled with gold ; they squabble for a time about the division of the spoil and then fall asleep. It is now the turn of the seneschal ; he wakes up, having dreamed that the earth was sinking away under the treasure, nor will he be happy till he has seen that it is safe. He finds it gone. Thereupon the king is informed, who orders the jailor to produce his prisoner. The jailor is overjoyed at the thought of being allowed to torture him. The 'Prud'homme' prays to St. Nicholas and the angel reappears

¹ Segneur, se je sui jones, ne m'aiés en despit ;
On a vëu souvent grant cuer en cors petit.

The same sentiment inspires Rodrigue in *Le Cid* of Corneille :

Je suis jeune, il est vrai ; mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend point le nombre des années.

and in lyric stanzas reassures him. St. Nicholas now acts with energy: he appears to the sleeping thieves, rates them soundly and forces them to restore the treasure. A shrewd thrust is doubtless levelled here at the host of the tavern; he is shown as willing to take his share of the spoil, but when the thieves are about to make restitution, he orders the potman to exact their scot and turn them out of the house. The treasure is returned and the seneschal finds that it has increased beyond the wealth of Octavian and Caesar. The king takes counsel with the seneschal and together with the vassal princes he decides to be baptized. Then 'Prud'homme' ends the play by saying that all must now sing *Te Deum laudamus* (cf. Shakespeare's *Henry V.*).

The *Jeux de saint Nicolas* is of course a drama in which the comic and the tragic are both present. The legend of St. Nicholas which forms the source of the play was accepted, at least by its author, to the letter. The audience which witnessed Bodel's play was more sceptical if not too exacting. Epic literature was falling into disrepute; Bodel himself is the author of a *Song of the Saxons* in which the epic figures of Charlemagne and his barons are given parts which do not square with their characterization in e.g. *The Song of Roland*; the fighting qualities remain, but their moral impulses are degenerate. Although Saracens in epic literature may be found drawn with certain comic touches, it is indicative to see them burlesqued as in the *Jeux de saint Nicolas*. It is interesting, too, to have the pagan king in our play soundly rating Tervagan for negligence, whereas St. Nicholas proves so effective a guardian. This parallelism is a genuine French method, and it appears to be a constant factor of French art. Thus side by side with the sublime scenes of the prayers of the French knights and their martyrdom, we find the comic scenes in the tavern. It was this realism, doubtless, that appealed to the audience, and hence the large part these scenes occupy in the play. Nor does Bodel make any attempt to suggest that the scene must be laid in

the East. The names of the gamblers, the potman and the jailor are all racy of the soil. The age of invention is ended for the medieval stage with this play; it has now all the necessary dramatic elements, types and procedure.

The Aristotelian definition of a comedy is that such a play must end with a reconciliation, and the medieval view was that comedy is a piece which begins sadly and ends joyfully. If we accept this definition then Bodel's play may be called a comedy.

The
Comic
Element.

It seems much more true to suppose that comedy finds its origin in the realistic parts of a dramatic work, whether its aim be definitely religious or definitely profane.

We pass on another hundred years and examine a play produced also at Arras, which appears to contain just those matters considered by the people as fitting subjects for drama. The *Jeu de la Feuillée* was bound to please, for it consisted of lyrics and pictures—something to please the ear and something to charm the eye. The play is in fact something in the nature of a modern *revue*—popular music and a parody of contemporary manners. The poet—Adam de la Halle—does not hesitate to bring himself on the stage. Love for a maid has led him to contract a marriage against his father's wishes, but already he is tired of his wife and would fain take up the gay scholar's life in Paris. In charming lyrics he describes how on a summer's day, he was in a deep forest, made glad by the song of birds, and there beside a murmuring stream he met the maid who is now his wife. Adam's avaricious father refuses the necessary funds for the projected journey to Paris, and while he retires to consider ways and means, much fun is made of a monk who is carrying a reliquary—the afflicted may be cured by kissing it. The monk enters a tavern and there is plucked by the dicers and toppers who frequent it. Into the bower (*feuillée*) outside come three fairies—Morgue, Arsile and Magloire. Neat covers have been laid for the two former but Magloire's place has none, and so, while the others wish our poet luck

in Paris, she decides that he shall stay with his wife in Arras. The interest of the piece lies in the realistic pictures of the burgesses of Arras. In the convenient setting

The Elements of Interest. of the tavern are represented their pettinesses, their jealousies, their avarice, their sordid domestic affairs, and this with a sureness of touch and a wealth of colour that assured the success of the play.

I have tried to show, by these examples, that there existed already in the twelfth (and thirteenth centuries) in this admixture of familiar tavern scenes, etc. illustrating the contemporary life of the people, the germ of comedy that by development might lead to the farce and later to the comedy of Molière, so that it may be more clearly realized that Molière was no imposer of a new thing but rather the heir of all the ages.

Dramatic art of the fourteenth century belongs to a rather different *genre* and the miracle-plays of this period contain no conscious comedy. There is evidence of some small production of comic pieces, but the English invasion, the Jacquerie and the Black Death

Miracle-Plays. make comedy unsuitable. Youth, however, would not be denied, and before the close of the Hundred Years' War, we find associations in existence whose business or pastime it was to produce plays of various kinds. In 1402 a band of players, called *Confrères de la Passion* because they produced the mystery of the Passion in dialogued scenes, was accorded legal right to give representations, and they established a

The Confrérie. theatre in Paris, at the Hôpital de la Trinité, near the Porte Saint-Denis. They acted on Sundays and fête-days before enthusiastic crowds. These representations were the signal for an outburst of mystery-plays, got up by amateurs, all through the provinces. The mystery is the dramatization of sacred history, comprising events in the Old Testament, the New Testament and the lives of saints. It was long and rather descriptive than dramatic, the production of it sometimes occupying two or

three days or even longer. There was no fall of the curtain to permit change of scene, and so all the localities mentioned in the piece found a place on the stage; Heaven was on a higher plane, Earth in the middle, Hell below. **Their Stage.** The object of the mystery was a religious one, to instruct the people in sacred history, but lest the people should be bored by these lengthy representations, we find the comic element here again introduced. As soon as the audience begins to yawn or grow restless, out jumps the buffoon to bring them back to good humour. Often in the mysteries the rôle of the buffoon is not given—it was left to be improvized; probably the improvization would consist of a satire of contemporary events; you may merely find in the margin of the MS. a note to the effect: *stultus loquitur*. In the mystery of St. Martin a blind man and a cripple, cured in spite of themselves by the passing of the relics of the saint, lament amusingly on the loss of an infirmity that had permitted them to live in idleness. In St. Christopher the fool tries to imitate the feats of the Christian giant, recalling the modern clown. Everywhere in these mysteries the comic element exists side by side with the religious. **The Mixture of Genres.** God, Jesus, Mary and the Saints have the task of edifying, while blind men, fools, cripples, are introduced to amuse the audience. Tavern scenes, soldiers, beggars exhibiting their sores—the whole panorama of the life familiar to them—was displayed before the audience, and it was this picture of their own life that they enjoyed unweariedly. What more does Corneille offer in some of his comedies? Writing in the *Examen* of the *Galerie du Palais*, he says: ‘J’ai pris ce titre de la Galerie du Palais parce que la promesse de ce spectacle extraordinaire et agréable pour sa naïveté (sc. for **Realism.** its *realism*) devoit exciter vraisemblablement la curiosité des auditeurs; et ç’a été pour leur plaire plus d’une fois que j’ai fait paroître ce même spectacle à la fin du quatrième acte, où il est entièrement inutile.’

Side by side with these religious plays springs up the farce, a type whose importance for our subject can hardly be overestimated. Shortly after the *Confrères de la Passion* had been granted the right of representing a passion-play in Paris, a company of farcical actors begins seriously to compete with them for popularity. The *confrères*, finding their public forsaking them, came to an agreement with these actors of farce to the effect that a mystery and a farce may be represented in succession in their building. Sometimes, to increase the attraction of the mystery, you have a farce interpolated wholesale in the middle of the mystery. For instance, the mystery of St. Fiacre is cut in two by a burlesque comedy; between the death of the saint and his canonization, there is a struggle between a brigand and a soldier of the watch and a conversation between two gossips who are beaten by their husbands. The comic element gained to such an extent on the religious that it finally brought the mysteries into complete discredit, and an act of the High Court prohibited the representation of mysteries in 1548.

**The In-
trusion
of Farce.**

But the farce lived on; it was too popular to do otherwise, and we find farces being acted on the Pont-Neuf and at the Théâtre de la Foire (cf. p. xxx) well into the seventeenth century.

These farces are for the most part short sketches of one act with but little action; the dialogue is amusing, lively and intensely vulgar. In them we have the clergy satirized as immoral, the soldier shown up as a braggart, the lawyer railed at for sharp practice; but most of all the subject is woman—the woman who deceives her husband, or the sharp-tongued vixen who renders his life a torment. These farces, in spite of their vulgarity, had the merit of being witty and racy of the soil, and it was doubtless through seeing their popularity and recognizing the demand of a French audience to be amused that Molière was led to introduce so much that is merely farcical into his comedy.

**Types in
Farce.**

Let us analyse one of these farces, *Le Cuvier*, and I think it may serve to provide a clearer idea of what a farce is like than we could get by reading pages of description of this *genre*.

In *Le Cuvier* is seen an unfortunate man who is endlessly bullied by his wife and mother-in-law. He complains that since he took a wife he has had no peace; his wife and mother-in-law are incessantly after him, scolding and harrying him into doing jobs about the house that ought to be done by women. His mother-in-law, coming in while he is making his moan, suggests that things might be settled if he were to write down, at the dictation of herself and her daughter, a list of all the duties they require of him. This he agrees to, and the two women begin dictating :

The Mother. You must always get up first in the morning to do the work.

The Wife. If the baby wakes at night you must get up and rock it and carry it about.

The Mother. You must cook, bake, wash up.

The Wife. Bolt the flour, make the bread, heat the oven.

The Mother. Put the pot on the fire, clean up the kitchen.

The husband writes on, but too slowly to please his wife, who threatens him with her fist. Finally the list ends, and the husband affixes his signature and begins to assist his wife in the housework. The first of his duties is to help her to wring the clothes. This is not in the list, but a box on the ear obliges the poor man to accept this task also. There is a big tub in the middle of the kitchen, the husband and wife one on each side of it wringing the clothes; the husband suddenly lets go his end—in malice or awkwardness?—and the wife plunges head foremost into the tub. She calls on him to drag her out; he consults his list of duties—that is not among them. She begs—no, he will only do what he has promised, and he reels off the list of his duties in answer to the entreaties of his drowning wife. Finally the mother comes in to see, as she says, how things are going on. ‘Very

well,' says he, 'because my wife is dead.' The mother tries to lift her out but she is too heavy. In the end the husband fishes his wife out of the tub, on her promising that the list of duties shall be torn up, and he shall be master henceforth in his own house. The farce closes with the sceptical remark of the husband that all will be well, provided his wife keeps the bargain.

Two other kinds of play are worthy of mention—the *sottie* and the *moralité*, each of which furnishes its quatum of comic elements. The former of these seems to have been the special care of a certain society—the *Enfants sans souci*. As the name of their speciality would seem to imply, their province was mainly caricature of contemporary events; it furnished, in fact, the only means of caricaturing the governing powers, and in so far as representations of this kind formed a sort of public safety valve by which grievances ended in laughter, the Court and the High Court of Justice only intervened when the criticism became too personal or dangerous as exciting to lawlessness. Both Louis XI and Louis XII showed themselves indulgent to this form of amusement, and the latter even encouraged a poet of talent—Pierre Gringore—to produce a *sottie* which should gain for him popular sympathy in his quarrel with the Pope. But Francis I. (1515–1547) repressed with severity all political allusions and confined the *sottie* to its more legitimate use as a castigator of general abuses.

The speciality of another society—the *Basoche*, which consisted mainly of lawyers' clerks—was the *moralité*. The most celebrated of these is the *Condamnation de Banquet* written about 1507 by the doctor in ordinary of Louis XII. It is a curious piece and may stand for the model of its kind.

A doctor acting as prologue announces the subject: eating to excess is destructive and the virtue of temperance begets esteem. Then the action begins. A number of 'good fellows,' to wit: Hailfellow, Guzzler, Swiller, and Toaster accept the invitation of Dinner, Supper, and Junketer.

Dinner treats them well and does them no harm. At the house of Supper the fun is fast and furious till the hired bravos Apoplexy, Dropsy, Gout and Gravel enter and throw them into the street. Their craving is, however, not yet satiated, and they repair to the house of Junketer, where Apoplexy and his crew put an end to several of them. The remainder complain to Dame Experience, who sends to their help Sobriety, Dietry, Leech and Pill, and Supper and Junketer are haled before a high court of Justice where sit Experience together with Hippocrates, Galen, Avicenna and Averroes. After long discussion Supper is exiled six leagues, *i.e.* six hours, away from Dinner, and Junketer makes an edifying end at the gibbet.

This play seems a very roundabout way of castigating the vice of intemperance in both food and drink, but it is very indicative of a genuine French tendency towards the pointing of a moral and the study of a mental state.

It is generally agreed that the masterpiece of the comic stage in pre-renaissance times is the farce of *Maître Pathelin*. The author is unknown and its date is assigned to the reign of Louis XI (1461-1483). The subject is too well known to give it here in detail, and further the play is so largely an exception and unlike anything else of the time that it can hardly find a place in a sketch of the development of a *genre*. In so far as the draper Guillaume is a greedy merchant, the delineation of him possibly offers no more than many a character in the vast output of the century, but when an inherent characteristic—vanity in his own skill as a successful vendor of his goods is made the cause of his deception, then we touch on comedy of a higher order. But, as we remarked, *Pathelin* is an exception, and as such may remain outside our sketch.

B. RENAISSANCE COMEDY

The Renaissance comes, and with it the desire among people of education to have a drama on the model of Greece

and Rome. There are, at first, translations of Terence, Aristophanes, etc., which do not take the place of the farce; having no theatre in which they could be produced they do not reach the general public. They are acted in the colleges on Saints' days or in noblemen's houses as an entertainment for their friends. Jodelle in 1552 produces his

**Classical
Influence.**

comedy *Eugène* with the announcement that he has done with the farce. His desire, he says, is to have a comedy that is really French, owing nothing to the ancients but its form in five Acts. *Eugène*, an *abbé*, begins the play by lauding his easy lot—easier than that of kings and princes; they have cares, he has none. The tone of lazy contentment is in itself a satire on the clergy. In his opening, lengthy speech he declares that he has everything—fine linen, plenty to eat, no work, a good horse to ride, books to read, and a fire to warm him.

Instead of the short, swift dialogue of later comedy we find long monologues of eighty lines or so, used to help on the action and reveal in rough outline the characters.

**Its
lyrical
Form.**

As the play is in five Acts where the farce had but one, there is rather more plot than in the farce. But the tone and idea is still very much that of the old farce, in spite of Jodelle's protestations as to restoring comedy to its ancient dignity. Guillaume, the husband of Alix, is deceived by his wife and the *abbé* *Eugène*. The personages speak their rôles, which bear on the plot, revealing in rough outline (without any attempt at complexity) the simplicity of the husband, the depravity of the others—wife, *abbé*, soldier, etc.

With Larivey translations and imitations of Italian comedy are introduced. Larivey was a canon of Troyes, of Italian origin. In the preface to the collection of his comedies, he writes: 'Ce mince petit ouvrage **Intrigue.** est basti à la moderne et sur le patron de plusieurs bons auteurs italiens, comme Laurent de Médicis, François Grassin, etc.' His method is to take the Italian original,

place the scene in France, sometimes in his town of Troyes, substitute French proverbs and locutions for the Italian ones; he cuts out a scene here and there where it suits him. Whether his plays were acted we cannot be sure—possibly they were in Troyes in his lifetime. With Larivey we come to the comedy of intrigue, the interest of which lies in the development of the plot rather than in the humour of the situations. Where there are many events or much plot, the sensations aroused in the personae by these events cannot be as fully analysed as if there were but few events and those simple. The events themselves will have a direct effect on the audience, and not reach us by means of the emotions they arouse in the personae—they are more or less external to them, of the narrative order. And so they do not tend to reveal the characters of the personae by showing how they are affected. There will, therefore, be but little development of character in these comedies of intrigue.

Larivey (in *Les Esprits*, 1579) claims to have *Les Esprits*. imitated the ancients, but his comedy is practically an arrangement of *L' Arosio* of Lorenzo de' Medici. For his two old men he has gone to the *Andria* of Terence, and he has borrowed a situation from Plautus.

Séverin (in *Les Esprits*), the father of Urbain, is the typical *vicillard* of French comedy—a miser, hard to his son, always grumbling at his extravagance and depriving him of necessities—entirely absorbed in the love of his money-box. One evening when he arrives home, his son is entertaining his sweetheart in his father's house. The valet warns him of his father's approach and is appealed to to save the situation. The valet hits on an expedient. He tells Séverin that the house is haunted by spirits (*Les Esprits*), and warns him not to approach the house lest harm should befall him. Urbain and his sweetheart keep up the deception from inside the house by wrecking the furniture and hurling missiles through the windows. Séverin, who had wished to deposit his *cassette* in a safe 'lock-up' in his house, has

nowhere to hide it, so he hides it in the garden, whence it is stolen. These types—the old man who is a miser and therefore the butt of youth because of his age and avarice, the valet who sides with the young master against the old one—are inherited from medieval comedy and strengthened and influenced by their existence already in Classical, Italian, and Spanish comedy. The lines with which they are drawn are rough and lacking in detail—they become conventional types that persist from play to play, along with the bragging soldier and the *femme d'intrigue*.

The work of Hardy as purveyor to the Hôtel de Bourgogne (cf. p. xxx) consisted of all kinds of plays, adapted from

all kinds of sources; it is difficult, therefore, to assign Hardy. him a definite place in a sketch of a distinct genre.

It is certain that the company of Valleran Lecomte produced farces, and it is probable, therefore, that Hardy supplied them, though he did not think them worthy of figuring among the works he has handed down to us. His contemporaries claim for him that he established comedy in France and that he drew dramatic art from the books and gave it a home, but this claim can have only a very general application.

With Pichou's *Les Folies de Gardenio* (1629), we come to the plays that derive their inspiration not from Italian

but from Spanish sources. In these plays of Tragi-comedy. Spanish influence the subject is love—romantic love

—‘la grande passion’ with its accompaniments of the picturesque instead of the homely scene. There is now no idea of humour either in characters or situation. *Les Folies de Gardenio* is written in verse, suitable as the poetic expression of a poetic passion. Dorothee, driven by a frenzy of jealousy, says to her quondam lover :

Je ne diray plus le sujet de mes pleurs
Qu'à des rochers muets et sourds à mes douleurs.

In this play there is once more *le vieillard avare*—but merely

mentioned as an *avare*, almost as if the type had become so conventional as to be *de rigueur*, and not needing any portrayal; he is spoken of as an *avare*, but not displayed as such. The atmosphere is one of romance—the lover sighs under his mistress's casement, there are long declamations on love, inconstancy, the misfortunes of lovers. The intrigue is involved. The sole interest is in the intrigue with no attempt at characterization, or humour of dialogue or situation. It is tragi-comedy that now holds the stage, not comedy.

In 1645, however, Scarron produced *Jodelet, le maître et le valet*. The scene is laid in Spain; Don Juan and Jodelet, his valet, come to visit Don Fernando and his daughter Beatrice, to whom Don Juan is to be married. The fiancés have never seen each other, so Don Juan conceives the idea of exchanging places with his valet—he will be valet, Jodelet master, in order that he may get a truer insight into the character of Beatrice. The working out of the plot is all in an amusing vein. The play is in verse—the easy, gay verse of comedy, in quick, short dialogue. The dialogue of Beatrice, her father, Don Juan, and particularly Jodelet—is in a tone of light triviality, coarsely comic—an irresponsible familiarity that is extremely amusing, but at the same time unreal; no dignity in the speech of the father, Beatrice, or Don Juan. One cannot but laugh at the fun of this comedy of Scarron, but it is the loud unthinking laugh that is produced. The characters are burlesques—their truth is sacrificed to produce amusement.

The
Burlesque
in
Scarron.

Once the characters have become types, conventional, shaped in a mould, each dramatist borrowing them wholesale from his predecessor, finding it easier to go to the comedies of others than to study nature; the only way in which the last-comer can go one better than his predecessors, is to exaggerate the traits he finds already in these types. Hence, the burlesque of Scarron. Comedy tries at this time to

excite interest by adventures that are unreal, and characters that are grotesque.

Corneille in *La Veuve* (1634) brings comedy back from the romantic tone of extraordinary adventures, where the setting is vaguely associated with lovers sighing under the casement of their mistress, or mad with jealousy, telling their grief to the mute rocks and woods, and places the setting in a society background—in the drawing-rooms of Paris. Love is the subject in *La Veuve*.

Alcedon and Philiste are both in love with Clarice (la veuve), but Alcedon is pretending to be in love with Philiste's sister Doris in order better to further his ends. Clarice and Philiste love each other ardently, but the latter is kept from avowing his love by a feeling of inferiority in situation to

His Clarice—she is rich, he is poor. The intrigue is
Realism. simple and proceeds naturally from the idea of the play. There is but little humour in the conception of the characters, except in that of Florange, Doris' lover, who does not appear, but of whom Doris gives an extremely life-like and amusing sketch. But what spoils the play most is that it is too much in the region of the mind, abstract discussions about love—we are not brought enough into touch with the concrete which would give flesh and blood to the picture. We cannot accuse Corneille of having copied his types as his predecessors had done for the most part, but instead of observing them from life, he invented them ; they are the products of his imagination.

IV. MOLIÈRE AND HIS ART

Having thus cursorily surveyed Comedy from its origin in the mysteries and farces, through the period of Comedy after the Renaissance, we reach Molière. And in reading his

plays you will be able for yourselves to detect something of what Molière owes to his predecessors. The farce and classical comedy give him his types; Italian comedy shows him how to use action and intrigue; classical Molière's Debt to his Predecessors. comedy and Italian comedy furnish him with his plots. Corneille, by bringing back comedy from the romantic to the domestic setting, serves also as a guide. There is not a single *genre*, not a single type of the comedy previous to Molière which he has not laid under contribution for one or other of his plays. You will find, the more you read of Molière's predecessors, more of the greatness of his indebtedness. But you will also find that it is even more interesting to observe how much there is of Molière himself in his comedy. The parts may belong to others, but the whole is his own. He founded his comedy on the imitation of nature; with him comedy lies in the observation of the real, not in the creation of the imaginary. The people in his comedies must be recognizable by his audience, and if he fails in that he feels he has failed absolutely. The function of comedy, as Molière understands it, is to castigate vice by laughter, not by a moral lecture. Now these statements bring us to the following considerations: first, what Molière considered a vice; second, what art he used in the portrayal of his personae to give them the effect on the stage of living people, and living people of his own time. Molière's ethical code has been briefly summarized thus: Avoid affectation—*Les Précieuses ridicules*; do not contravene nature—*L'École des Maris* and *L'École des Femmes*; be sincere and do not be a coquette—*Le Misanthrope*; do not be hypocritical—*Tartuffe*; do not try to rise above your condition in life—*Le Bourgeois Gentilhomme*; do not be a pedant—*Les Femmes savantes*; in short, have confidence in nature and avoid untruth and affectation under all its forms. Molière would seem to have surveyed human nature as a philosopher and psychologist; he saw man in pursuit of happiness, whether

consciously or not, and he condemned the pursuit that did not confine itself to the sphere prescribed by nature. He condemns the love of gold, pedantry, sensualism, hypocrisy, affectation of all kinds, and he says: 'Be natural, be what nature has indicated to you through the instincts she supplies you with and the needs she creates in you.' That would seem to be his moral code, judging by what he attacks as vices and by those people whom he paints most sympathetically and whom he would therefore seem to set up to us as patterns of virtue. He laughs at any contravention of nature by showing us how weak are those shackles with which we attempt to bind her.

The second consideration is, how Molière succeeded in creating living men and women, where others, even when exercising their observation, have failed. It is obviously not enough to observe closely and to set down what you see, you must also observe deeply. His art consists in his sympathetic appreciation of the complexity of which the simplest soul is composed. He did not paint abstract qualities, for such do not exist in nature. He entered into touch with the innermost emotions, he was capable of appreciating the reaction under external influences of the people he described, and as there is nothing simple in the simplest of these reactions, as the simplest emotion is complex, therefore to get the effect of nature Molière gave the emotions as complex and not elementary. That is to say he painted souls and not abstract qualities, for qualities do not exist in nature in the pure state, and it is only for our own convenience that we analyse and catalogue them under various heads—pedantry, avarice, hypocrisy—and we are apt to be misled as to the complexity of emotions by this very habit of cataloguing. Molière, in his study of the complexity of the emotions, is obliged to follow nature in mingling the comic with the tragic, but his art showed him how to choose his scenes in order to keep the tragic from our eyes, however much we may feel

Imitation
of
Nature.

that somewhere in the background, hidden from our gaze, there is this tragic element. We live in a world of concrete things, and our emotions react at contact with concrete things, so Molière paints humanity under the influence of material situations. He shows us Harpagon in contact with his money, his family, with Mariane, with his servants, his horses, and he uses these concrete things in order to paint Harpagon. Moreover, while the qualities of his people are profoundly studied and therefore are such as persist eternally, yet the concrete situations in which they are placed are those of his time, so that they should be all the more clearly recognized by the audience of his time. In his choice of types he does not take the trouble to be original; he chooses those which had existed on the stage from time immemorial—the miser, the valet, the pedant, etc.—but he gives them to us in the contemporary form, in the costume of the age of Louis XIV. The pedant becomes the *femme savante*, the miser becomes the bourgeois usurer. In this choice of vices to attack he is guided, as we have said, by his adherence to nature, but he is also strengthened in his conviction of the rightness of the attack by the fact that these were the vices castigated by comedy since comedy's birth. Molière introduces little realistic touches of contemporary manners to fill out the effect for his audience and to help to heighten the reality. Moreover, he adheres to nature in the simplicity of his subjects. He only uses enough intrigue to bring out the passions of his people, and it is from the characters that the intrigue proceeds. He despised the facile method of exciting curiosity by extraordinary adventures, and chose to follow nature in the simplicity of the action and in the fact that character and event are mutually interactive. The character produces the event and the event displays the character.

The Element of Tragedy.

Realism.

Simplicity of Intrigue.

We have said before that Molière paints nature in all its complexity. Now there is danger that out of this very

complexity the characters should be obscure and indefinite. But Molière chooses his situations carefully, and displays his people in those very situations which would most tend to bring out the dominating quality he wishes to emphasize. Further, to get the effect he desires to produce, to make the characters plain to us in the short time at his disposal, he increases the proportion of the dominating quality. It is by an analysis of the complexity of a man's soul, by choosing those qualities that are the necessary accompaniments of the predominating quality, and by choosing those situations that strongly bring forth these dominant and accessory qualities, that he gives a full picture of a man and yet one that is free from vagueness. There may be other qualities in the soul of any particular miser, but the qualities Molière gives must be present in the soul of every miser. They are those which are essential to the picture. You will observe too, that his characters never change their qualities at the end of the play; there is no throwing off a vice and assuming a virtue in order to give a happy ending, for that does not happen in life. The situation has to be cleared up by an external circumstance which will either react pleasantly on all concerned, as in the case of *L'Avare*, or else will just bring the situation to a conclusion.

V. 'L'AVARE'—THE PLAY

We shall first of all consider the setting of this comedy, because it has been objected by the critics that the setting is vague, that Molière tells us little about Harpagon's social position—how he had come by his wealth, how, if he was a miser, he came to have horses and carriages, etc. From that part of the Introduction dealing with the age of Molière, one may conclude that Harpagon probably belonged to the *haute bourgeoisie*—the bourgeoisie

The
Setting.

of finance, not the small shop-keeping class. He lives in Paris with his son Cléante and his daughter Élise. He has a large house there, with the usual garden at the back, a numerous staff of servants as the better-class bourgeois would naturally have, the carriage and horses that were necessary for a man of his class to get through the streets of Paris. When Élise and Mariane are going to the Fair there is never any question of their walking, even though the horses are hardly able to stand. The audience of Molière's time would not fail to recognize Harpagon by the setting—whether they themselves were bourgeois or marquis, they would have come into contact with a man in Harpagon's position, in business relations or otherwise. That Harpagon was acquainted with the nobles, at least well enough to know what they looked like, is shown in his remark to Cléante: 'Vous donnez furieusement dans le marquis.' For Molière, then, to have drawn Harpagon with a different background from that which the audience would recognize as the ordinary background of the bourgeois, to have deprived him of the normal accompaniments of wealth and luxury that went with his position, would have confused the picture for Molière's audience, made it more abstract, less real and enjoyable.

Instead of depicting Harpagon as anxious to get rid of the luxuries to which he is accustomed, Molière keeps them to fill in the picture, and shows Harpagon's avarice by underlining the manner in which the miser retains those luxuries—a much more effective and real picture: he does not dismiss his servants but their liveries are a disgrace; he retains his horses but starves them so that they are useless; he keeps his house but does not keep it up. And in this setting Molière places his *vicillard avare*—the same miser as had filled comedy from the earliest times of the stage. But Harpagon is a miser under the influence of the conditions that prevailed in Molière's time, modern in setting, modern in feeling, a miser with an essentially French turn of mind: we could not imagine Harpagon a Greek, any

Molière's
Realism.

more than we could imagine Euclio a Frenchman of the time of Louis XIV.

Next let us consider Molière's method of procedure. Corneille already had shown in *Le Menteur* that the spring from which laughter ought to flow is to be found in the moral tone of the characters. In *L'Avare*, the ruling passion of avarice is not only the source of the laughter, but also directs the intrigue and moulds the characters. The farce gave us laughter, buffoonery, with here and there a trait of character. Molière delineates his characters to the last line of drawing, using as his mechanism to produce laughter the faithfulness to nature, the realism of his drawing, the amusing situations, and the wit of the dialogue. The mirth does not lie apart from the play but springs from the idea, thence pervading the evolution of character and intrigue. Read *L'Avare* and compare it with Sheridan's *School for Scandal*. There is wit in the dialogue of Sheridan at every turn, but it is external to the action of the play, external to the idea, something introduced fortuitously into the dialogue, where it gives the impression that the characters are trying to 'show off.'

In attempting to appreciate Molière's genius we must bear in mind the difficulty of the task with which any dramatist is confronted. Compare him, for instance, **Difficulty of Dramatic Art.** with the novelist. The novelist can introduce us to a character, describe him, analyse him, relate incidents concerning him, and out of all this he can build up for us a whole impression of the man. Henry James will take a simple event, and by describing to us with infinite detail the effect it has on his hero's mind and senses, he succeeds in dissecting him for us. The dramatist cannot take advantage of the third person. Sometimes you will find Bernard Shaw at the beginning of his plays giving a cursory description of the people he intends to put before you. This in a dramatist is a weakness. In a play the characters must reveal themselves—and how? By

their own words. One might say the characters of people are revealed not only by their words but by their deeds. But we must bear in mind that few deeds are actually shown in *L'Avare*—the deeds reach the audience through the medium of the mind of the relator and are in the process coloured by his mind.

Molière presents Harpagon before us, and Harpagon's words must go to reveal him as dominated by avarice. Not only that, the dialogue of son and daughter, of the servants, of all the characters in the play, must bear witness directly or indirectly to this passion of miserliness. They must reveal their lives as governed, overshadowed, thwarted, wrested from their natural course and development by this evil passion of Harpagon's. Cléante is shown as deceiving his father, despising and disliking him, and yet Molière makes us feel that Cléante is not naturally debased despite this lack of filial affection. Élise in the same way shows herself wanting in frankness to her father, deceiving and mistrusting him at every turn, yet we sympathize with Élise. La Flèche, whose natural disposition is gay, humorous, and affectionate—he says himself he is 'not a bad sort'—is driven by Harpagon's avarice to exclaim: 'Je croirois, en le volant, faire une action méritoire.' Molière looked out on life and saw how a man reveals himself constantly by a word here, a word there—often-unconsciously. That he reproduced.

Effect of
domin-
ating
Quality.

In *L'Avare*, moreover, as we see, the action is not external to the idea, as it had been for the greater part with Molière's predecessors. Why does Élise conceal that she has a lover and encourage him to play the part of steward in her father's house? Why does Cléante go to the moneylenders? The whole course of the action is guided naturally by the dominating vice of Harpagon, and it is unrolled before us, proceeding quickly and smoothly by the mechanism of the dialogue.

Action.

And this brings us to another point—a disputed point—

as to whether Harpagon's infatuation for Mariane would naturally proceed from the dominating vice. One would argue that he would rather refrain from taking a young wife who might tend to extravagance, or if he wanted a housekeeper, he would be wiser to seek a managing woman with experience in running a house, who could help him to keep an eye on his extravagant servants. In Harpagon, you have a man whose whole aim in life is to get money, put it out to usury, to go on heaping up sou on sou, to get, get—everything for himself. His mind as a result becomes centred upon himself. His whole outlook on life is tainted with this vice of avarice, and all the generous impulses that once may have existed in his nature, all his natural affection for his children, are at first diseased, then atrophied. He becomes in the end what Milton calls a 'blind mouth,' a mere embodiment of greed. The natural parent, as Valère says, would be by this time planning the happiness of his children, saying to himself: 'I have got plenty of good out of life, I can stand aside now, it is time for the younger generation to come on and enjoy life as I have enjoyed it.' Not so Harpagon. Frosine says to him (Act II. Sc. v.): 'Vous mettez en terre et vos enfants, et les enfants de vos enfants.' 'Tant mieux,' replies Harpagon, and so Molière draws the effects of this anti-social, egoistic vice of avarice to the last line. Harpagon wants Mariane's youth for himself too. Such is his character, rendered self-centred, grasping, hard, unnatural. He will get rid of his daughter without a dowry to a rich widower, of his son to a rich widow, and having spent all his life grasping pence for himself, he will now grasp youth and beauty.

One would think after all this insistence on the evil effects of Harpagon's avarice, that here was material rather for a tragedy than a comedy. But Molière is careful in the working out of the play to avoid any approach to tragedy. Élise might have been made rancorous, bitter, and spiteful by her father's treatment, but Valère's

Is the
Play
logical?

Tragedy
avoided.

rôle of always propitiating Harpagon, and so being obliged to back him up in his plans, even when, as the audience sees, they go directly contrary to his dearest wishes, and the delightful picture of Valère's tentativeness beating idly against the rock of Harpagon's greed, all this guides Élise's part into the light vein of comedy. Cléante might have been driven to crime by his father's closefistedness, but it only compels him nearly to become the acquirer of 'an old four-poster bedstead with its antiquated hangings, three ancient blunderbusses, a lute with *nearly* all its strings, a stuffed lizard' and the like (Act II. Sc. i.). But why multiply instances?

The humour exists not only in the situations and the farcical touches; it lies deeply in the fidelity with which the characters are painted. For we too, like the spectators of the mysteries, like to see life, our own life that we have around us, set forth on the stage, with those same eternal qualities which, being among the fundamentals of life, persist from age to age, and are as true to-day as they were in Molière's time. We all love to recognize our neighbour on the stage as he gradually reveals himself in one well-known and joyously acclaimed trait after another—that surely is comedy!

And when we have said all that, we have only touched on the mere externals of this spirit of comedy that pervades *L'Avare*. For the humour lies above all in the gay spirit in which the characters are conceived. Some people look on the dark side of life. Molière could do that too, but when he was conjuring up La Flèche, and above all Frosine, his mind must have been suffused with a gaiety that made him conceive them lightly, humorously. His ^{True} Comedy. humour lies in the sympathy he had with those people who do not take life seriously. He had in himself that answering quality of mocking humour that responds to the light note existing in the race. He might have been in sympathy with it without being able to reproduce it, or, like Corneille, he might have been capable of reproducing it if

he had been in sympathy with it. Fortunately for us, Molière had the dual quality of sympathy and exposition.

Now Molière's art lies chiefly in his ability to express genuinely and sincerely what he himself experienced in the presence of people like Harpagon, La Flèche, Frosine, etc., or what he could catch of their inner lives by virtue of his own intelligent sympathy. And how does he present Frosine? She is heralded by the words: 'L'aventure est tout à fait *drôle*.' There she is in a nutshell! She has come on this business of making a match between the girl Mariane and the old miser Harpagon, and you imagine her entering the room, suitably and soberly dressed for the occasion, with a deprecatory air but a very bright twinkle in her eye; ready to employ all her arts of flattery and pliability and serviceability, looking at everything from her employer's point of view (this time Harpagon's point of view—later on Mariane's), ready to fall in with his every whim (he hardly needs express himself for her to seize his idea). Nothing is too hard for her to accomplish—she could marry the Grand Turk to the Republic of Venice,—hoping she will be able to draw some profit from the affair, but sure even if she does not, that she will have some fun for her pains. She encounters La Flèche; they are old cronies—'Hé,' she says, 'c'est toi, mon pauvre La Flèche,' and La Flèche asks, 'What are you doing here?' In his mind there is the idea, 'this is no place for you—your dealings are with people you can make something out of—there is 'nothing doing here!'—'point d'affaire.' But Frosine, confident in her own ability, refuses to be warned. There had been *femmes d'intrigue* innumerable in comedy before Molière, but never a *femme d'intrigue* studied from the inner point of view of sympathetic comprehension, and given in all the complexity of her character, no trait being too small or too fine to escape Molière's observation or to be omitted from the picture. Observe how she begins with Harpagon. Her first instinct is of course to put him in a good humour

with himself. 'How well you look! I have never seen your complexion so fresh!—sixty? What is sixty? (she does not say 'You don't *look* sixty,' that would be to apologize for his actual age)—why sixty is the very flower of a man's life. How superior a man of your age is to these young weaklings!' And when Harpagon agrees, declaring that he feels strong and well, except that there is his cough. 'Your cough,' exclaims Frosine, 'why, you cough *beautifully*!' It is only an added charm! 'But won't Marianne think me too old?' asks Harpagon. 'Too old?' exclaims Frosine, in horrified astonishment, 'Do you know what her favourite pictures are? not (in a slighting tone) portraits of young Adonises or handsome Apollos—but (enthusiastically) Saturn! Priam! the aged Nestor! and Father Anchises on the shoulders of his son!' And Harpagon is flattered and delighted. It is only when she comes to the question of Mariane's *dot* that he refuses to be deceived. 'There is nothing *real* in all you tell me about her thrift,' he says, meaning there is nothing in the shape of money that he could handle or invest. Molière's art, then, as we have said, consists in the truth to nature of the people he puts on the stage—his people are on the stage as they actually are in life, they are not the product of his imagination but of his sympathetic insight into their emotions and of his observation of the manifestation of these emotions. When you have read *L'Avare* and think back on Harpagon, you conjure up in your mind, not the quality of avarice, but the man himself.

It has been objected by some of the critics of *L'Avare* that Cléante is unfilial. We must remember that Molière was writing a comedy from life, not an abstract homily on filial piety. He was careful to observe what would be the natural effect of the close-fistedness of the father on the son. Cléante he paints as a natural young man, just entering on manhood, with all the impulses towards pleasure and enjoyment of life that a healthy young man would have, and all

Molière's
teaching
not 'im-
moral.'

the impatience of the restraints of seniority and carefulness. He knows his father is not poor, and he sees no reason why he should be hindered in his pleasures. So he dresses, as a young man wants to do, well, very well; he frequents the society of other young men of his age, and so is obliged to play cards; he gets into debt. He falls in love with a charming girl, attracted by her beauty and her affection for her mother, and he feels he would like to rescue her from poverty and give her the position in life she deserves. He is very natural in his brotherly relations to Élise. Brothers always expect sisterly lectures, and to be quite frank, they usually get them, so he anticipates her lecture by briefly rehearsing all the prudent observations he knows are trembling on her lips, 'to save you the trouble, sister,' he says. So far there is nothing unattractive in his character. That he is lacking, however, in filial affection is obvious, but is it a blot on his character? It is the natural result of Harpagon's nature and conduct. Harpagon had never had any time or inclination to bestow interest or affection on either of his children—they had been allowed to go their own way while he hugged his money to his soul. If Cléante had been shown as an unnaturally affectionate son he must have pined over his father's moral deterioration, and there would then have been tragedy. Molière's way, and the way of true comedy, is to show one vice punished by another, and so he depicts Harpagon's avarice punished by the scorn and hatred of all those who come into contact with him, and by the restless suspicion of his own soul.

There is in *L'Avare*, then, the finest quality of humour, and the deepest truth to nature. But Molière was too much of an old hand both as actor and dramatist to omit
Contrast. any of the tricks of the trade, to leave out anything that 'tells' on the stage. To make a play really effective on the stage he knew that there must be the force of contrast. In order that Harpagon's avarice may be fully perceived, Molière brings forward as a contrast Cléante's youthful

aspirations and openhandedness. That we may thoroughly appreciate the *quality* of Frosine's knavery, he puts it side by side with that of La Flèche. Valère is presented as trying to win Élise by constantly conciliating Harpagon; Cléante opposes his father at every turn.

When we reach the end of *L'Avare*; it strikes us as being abrupt, unreal—rather fantastic and finished in a hurry. It would appear as if Molière were using the old methods of the comedy of intrigue in order to clear his characters off the stage. It is instructive to read *La Critique de l'École des Femmes* (cf. p. xlvi) in this connexion. A little group of friends and acquaintances have met and discussed the *École des Femmes*, and at the end (Sc. vii.) one of them suggests that this conversation of theirs might well form the basis of a comedy for Molière. They agree. But what is the dénouement to be? They are puzzling about this when the little page Galopin comes into the room and announces: 'Madame, on a servi sur table.' Then Dorante exclaims. 'Ah! voilà justement ce qu'il faut pour le dénouement que nous cherchions, et l'on ne peut rien trouver de plus naturel. On disputera fort et ferme de part et d'autre, comme nous avons fait, *sans que personne se rende*; un petit laquais viendra dire qu'on a servi, on se lèvera, et chacun ira souper.' The play will go on logically till the end, when external accident in the shape of Anselme or Galopin will come in and provide the dénouement.

VI. THE SOURCES

To the dramatist of the sixteenth and seventeenth centuries plagiarism was no crime and Molière's indebtedness is no secret. Plautus and Terence had been an integral part of his education, and they form a storehouse whence to draw material for his work. For *L'Avare* Molière has gone to Plautus, and a comparison of the two plays does not make us

regret the theft. The subject of Plautus' *Aulularia* — 'The Money Pot' — is as follows: Euclio, a poor man whom Plautus' poverty has rendered stingy, finds a pot of gold *Aulu-* hidden by his grandfather under the hearth. He *laria.* keeps it in his house, but is constantly suspicious and fears that Staphyla, his serving-woman, is always spying on him. A wealthy neighbour, Megadorus, has cast eyes on Euclio's daughter Phaedra, and meeting Euclio outside the latter's house courteously asks how he fares. Euclio suspects that when a wealthy man speaks politely to a poor man he does so with ulterior motives, and he makes some excuse to rush into his own house to see if the beloved treasure is still there. He finds it secure and mumbles to himself: 'I was dreadfully afraid, I was almost dead.' Megadorus then asks the hand of Phaedra, and agrees to take her without a dowry and also to bear the expenses of the wedding-feast. The servants preparing this feast gives instances of Euclio's miserliness: 'He grieves to throw away the water when he washes . . . and he would never let you have the loan of hunger.' And again: 'A kite, the other day, carried off his morsel of food, and he went crying to the Praetor that he would compel the kite to give bail' (cf. p. 47, l. 7). Euclio returning from the market, where all had been too dear for him, hears a cook asking for a bigger pot and dreads that his own has been discovered. Finding it safe he takes it under his cloak and perceives Megadorus outside who is soliloquizing on the happy choice he has made of a poor girl for his wife — such women, he thinks, cause husbands less expense, and he continues, instancing dozens of arts and crafts that thrive by women's extravagance (cf. p. 34 l. 28, p. 35 l. 5). Euclio still fears that Megadorus' condescension means that he knows of the treasure and hurries off to deposit it in the Temple of Fides. Strobilius, the servant of Lyconides, nephew to Megadorus, sees Euclio enter the Temple, and hiding behind the altar, learns that Euclio has hidden his treasure there; he goes off to find it, but Euclio, having

seen a bad omen, returns and drags Strobilius from his hiding-place, soundly rating him as a thief, and searches him. 'Show me your hands.' Strobilius shows them. 'Show me the third as well' (cf. p. 113). Finding nothing Euclio goes off and takes back his treasure while Strobilius determines to play the spy. He sees the money-pot hidden in a grove and seizes it. Meanwhile Lyconides confesses to his mother Eunomia that he had made a promise of marriage to Phaedra, and Megadorus, without knowing the reason, is persuaded to give up Phaedra in favour of his nephew, who hurries off to confess to Euclio. But Euclio, having learnt that his treasure has been taken, thinks that Lyconides is confessing that he had stolen the pot, and there is a long scene of mutual misunderstanding (cf. Act V. Sc. iii.). Finally, Euclio agrees to accept Lyconides as his son-in-law, his treasure is restored, and in his delight his nature is changed, and he gives both daughter and treasure to Lyconides.

From this account of the *Aulularia* it is plain that Molière's indebtedness is considerable. But the alterations all show the heavier lines with which Molière's miser is drawn. Euclio is poor and stingy, and only by chance has he found wealth and become suspicious; but Harpagon has amassed riches and has become morally distorted in the process. Lyconides appears little in the Latin play, whereas Valère has a clearly defined character. Phaedra is but a name, while Élise is distinctly and sympathetically drawn. Molière has taken the rough outline, but he has presented us with a family of living French people.

The next play which serves Molière as a source is *Le Esprits* of Larivey (cf. p. lxi). From this he appears to have taken the prototypes of Cléante and Élise, and the scene where the *cassette* is stolen (cf. Appendix (b)), as well as a number of points of detail.

Larivey
Les
Esprits.

A third source is *La Belle Plaideuse* (1655) of Boisrobert,

which Molière lays under contribution for the scene where
Bois- Maître Simon is about to introduce Harpagon
robert, to the borrower Cléante (cf. Act II. Sc. ii.), and
La Belle for the objects (Act II. Sc. i.) which the borrower
Plai- must take instead of money as well as the mention
deuse. of a supposed Breton countess (cf. Act IV. Sc. i.).
 Cf. Appendix (c).

The Italian comedy *I Suppositi* by Ariosto (translated in
 1545 and 1552) contains a wealthy man whose daughter is
 sought in marriage by an old man, whereas she
Ariosto, loves a young man who enters her father's service.
I Suppo- The supposed valet's love is discovered to the great
siti. delight of a servant who resents the influence the
 former had won in the household. The valet is rendered
 acceptable as son-in-law by the arrival of his father from
 Sicily.

The rivalry of a miser father with his son is to be found
 in *La Mère Coquette* of Quinault, played in 1665
Quinault, at the Hôtel de Bourgogne. This play also con-
La Mère tains some details which might have furnished
Coquette. material for Frosine's flattery of Harpagon (Act II.
 Sc. v.).

The episode of the oats stolen from the horses (Act III.
Bouchet, Sc. i.) appears to have been known to Molière
Les from the *Serées*, a collection of tales by Guillaume
Serées. Bouchet (last edition, Poitiers, 1608).

In Act II. Sc. i. Molière makes definite allusion to Panurge,
 a character in Rabelais' *Pantagruel*, where in Book III.
 Chapter ii. is described the way in which Panurge
Rabelais, consumed his fortune: 'Abatant bois, bruslant les
Panta- grosses souches pour la vente des cendres, prenant
gruel. argent d'avance, achetant cher, vendant à bon
 marché et mangeant son bled en herbe.'

Numerous other small points are to be found in other works
 previously published or played, nor does Molière hesitate to
 repeat some amusing phrase or scene from his own works.

Some critics have suggested that for certain traits of Harpagon, Molière has drawn upon his own father, especially in Scene v. of Act IV., and the same critics have accused Molière of unfilial feeling in making Cléante say : ' Je n'ai que faire de vos dons.' It is impossible to give a definite decision on this point, but if we remember that Molière never received from his father the fair proportion of his mother's dowry, which he asked for when deciding to start the Illustre Théâtre, (cf. p. xliv), we shall deem it not improbable that at that interview of January 1643 he did receive his father's malediction (cf. p. 69, l. 15).

The whole of these sources, and probably many others of which we must remain ignorant, were only the ingredients out of which Molière *a fait un plat de son métier*. He did not sit down with scissors and paste and put together a play, but out of the crucible of his mind he poured a perfect whole fused by that sympathy with each and all of his characters which was his peculiar genius.

VII. HIS INFLUENCE

George Meredith has fitly remarked in his *Essay on Comedy* : ' The French have a school of stately comedy to which they can fly for renovation whenever they have fallen away from it,' and many a French critic has observed that the comedies of Molière are a sure corrective for excess in any direction, and a source of sane reflexion at any period. Sainte-Beuve has epitomized this attitude in an eloquent page of the *Causeries du Lundi* (vol. v.), one paragraph only of which we quote : ' Aimer Molière, c'est être assuré de ne pas aller donner dans l'admiration béate et sans limite pour une humanité qui s'idolâtre et qui oublie de quelle étoffe elle est faite, et qu'elle n'est toujours, quoi qu'elle fasse, que l'humaine et chétive nature. C'est ne pas la mépriser trop, pourtant, cette commune

humanité dont on vit, dont on est, et dans laquelle on se replonge chaque fois avec lui par une hilarité bienfaisante . . . c'est aimer la santé et le droit sens de l'esprit chez les autres comme pour soi. . . .'

It is sufficient to study comedy before the glorious years that saw *Les Précieuses ridicules*, *Les Fâcheux*, *Les Écoles*, *La Critique*, and *L'Impromptu* and to compare with

Literary Influence in France. Molière's successors, to appreciate the progress made; though we may be forced to admit that those who have come after Molière have never equalled him, we can yet point to a long line of respectable performances in which the torch he lit has been handed on.

It is pleasant to recall those happy meetings with his friends, La Fontaine, Boileau, and Racine, and to think of the steadying and strengthening influence each must have exerted on the other. Boileau, if he sometimes chides the madcap humour of a *Fourberies de Scapin*, yet does homage to Molière's genius when he writes :

c'est une précieuse,
Reste de ces esprits jadis si renommés
Que d'un coup de son art Molière a diffamés.

Racine, too, learnt from the art of Molière just of what a French tragedy should consist. So while Molière exclaims in *La Critique* (1663) : 'Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire,' Racine, in the preface to *Bérénice* (1670), remarks : 'La principale règle est de plaire et de toucher.' La Fontaine, having seen *Les Fâcheux* (1661) and duly noting the power of Molière's direct observation, turns the couplet :

Et maintenant il ne faut pas
Quitter la nature d'un pas.

And so the stream runs on. Boursault, for all he joined the party of reaction and took sides against Molière after *L'École des Femmes*, had yet the grace to learn from him who flayed

him with his ridicule in *L'Impromptu*, meriting finally Boileau's pardon and approbation. If Baron, Dufresny, Dancourt, and Regnard failed to approach their master, one reason is that they have not the necessary sympathy with their characters, though they have caught the trick of observation. If Le Sage and Marivaux are successors not too unworthy of the great *contemplateur*, it is that in spite of their not observing deeply, they did observe closely. More than a hundred years after Molière's death, with *Le Barbier de Séville* of Beaumarchais we can see his influence as strong as ever. At whatever time in France there has been or will be a strong, healthy middle class, so certainly will there arise a dramatist who will gratefully admit the debt to Molière, and who will produce good work. One may even venture to say with a modern critic, that a comedy is good in proportion as it approximates to Molière. Nor is Molière's influence confined to the *genre* he practised. The novel has taken on some of the functions of the play, and here the same methods are extended and elaborated, and Molière's influence is seen and admitted.

On his
Successors.

If the influence of a writer is to be gauged by translations into foreign tongues, and by the mass of criticisms and studies made of his work, Molière stands easily first of all French writers. The bibliography of the editions, translations, studies, and criticisms down to 1893 in vol. xi. of the *Édition des Grands Écrivains* contains more than 2000 entries, and the last twenty-five years has seen no cessation of output.

Influence
Abroad.

Almost all the separate works have received the honour of an English translation or adaptation. Wycherley anglicizes and coarsens *L'École des Femmes* and *Le Misanthrope* in *The Country Wife* and *The Plain Dealer*. Shadwell mishandles and spoils rather than adapts *Les Précieuses ridicules*, *Les Fâcheux*, *Don Juan*, and *L'Avare*.

In
England.

For Dryden Molière is a model to follow in his opposition to the Shakespearean tradition. Fielding, as behoves a first-

class writer, produces with effect *The Mock Doctor* and *The Miser*, while Sheridan draws freely on our poet in *The School for Scandal*. These are but a few of those who borrowed.

For playwrights of the Restoration, Molière was no more than a 'storehouse of plots, scenes, and characters to be adapted to the well-known taste of Restoration audiences' as Dr. Miles (*The Influence of Molière on Restoration Comedy*) remarks, and the general attitude of minor Restoration dramatists towards Molière is exemplified by Shadwell in his *Miser* (1671): 'The Foundation of this Play I took from one of Molière's, called *L'Avare*; but that having too few Persons, and too little Action for an English Theatre, I added to both so much, that I may call more than half of this Play my own; and I think I may say without Vanity, that Molière's Part of it has not suffered in my Hands; nor did I ever know a French Comedy made use of by the worst of our Poets, that was not bettered by 'em. 'Tis not Barrenness of Wit or Invention, that makes us borrow from the French, but Laziness; and this was the Occasion of my making Use of *L'Avare*.' Colley Cibber, a generation later, expressed himself in much the same fashion. This would not look as if Molière's influence were at all important and it might be argued, to quote Dr. Miles again, 'that the Restoration would have produced a comedy not very different from the actual product, even had Molière never lived.' Nevertheless, Restoration society learned from Molière's work what types of its own life could be treated in comedy, and it only lacked the genius with sufficient loftiness of temper and philosophical attitude to create true comedy.

Germany feels the influence of Molière at the same period; as early as 1670 five of his comedies were published in

In Germany, only were there complete translations of his works, but companies of players from Hamburg to Vienna supplemented their repertories from his stock. The school of Leipzig, with Gottsched at its head, followed French

models, and Gottsched's wife concerned herself with comedy also on French lines. In the vast correspondence of Goethe, Molière's name constantly recurs, and as late as 1825, when Goethe is the acknowledged chief of European literature, he expresses his enthusiastic admiration of Molière. In conversation with his friend Eckermann, he says: 'Molière is so great that a new astonishment is experienced each time he is read. . . . *L'Avare*, where avarice destroys all feeling of respect between father and son, is especially great and tragic in the highest sense of the word. . . . Every year I read some plays of Molière.' Later on, when discussing dramatic art he points out the excellence of the exposition of the first act of *Tartuffe*. In 1802, Schiller considered the advisability of using a translation of *L'École des Femmes* for the Weimar stage and of adapting other plays, but his ideas were not carried into effect. Except for the furious and pedantic attacks of Wilhelm Schlegel, Germany has been among the warmest of Molière's foreign admirers.

A like chorus of praise and consistency of imitation is to be found in Denmark, Flanders, Holland, and Poland. In Italy, Spain, and Portugal, numberless admirers and imitators may also be noted.

It is less easy to assess the moral and social influence exerted by Molière's work. Sainte-Beuve, Faguet and others clearly state that to consider Molière as a scourge of moral depravity is to adopt an entirely false attitude towards him. Compared with his contemporary, Pascal, his ethical standard was low. These critics assert that Molière's only intention was to please, or they point out with Brunetière that his attacks generally fail—that despite *Les Précieuses* and *Les Femmes savantes* preciosity remained rampant, that despite *Tartuffe* hypocrisy had not decreased by the end of the century, and that despite the attacks on doctors their moral influence constantly grew. On the other hand, the witness of Molière's contemporaries would lead one to believe that those whom Molière attacked

Moral
Influence.

were buried in ridicule, and hardly dared lift their heads. Between these opinions there is room for the clear statement that no work of art, of high merit, which distinctly attacks some vice, does so without effect ; it is not possible to believe that the immortal characters of Tartuffe, Don Juan, Harpagon, M. Jourdain, were created in vain, and that hypocrisy, selfishness, avarice, and snobbery did not hide at least for a time their diminished heads.

The vices Molière attacked spring eternal in the race, but in the sane good sense pervading his plays, honest men will ever find a remedy.

L'AVARE
COMÉDIE

PERSONNAGES

HARPAGON, père de Cléante et d'Élise, et amoureux de Mariane

CLÉANTE, fils d'Harpagon, amant de Mariane.

ÉLISE, fille d'Harpagon, amante de Valère.

VALÈRE, fils d'Anselme, et amant d'Élise.

MARIANE, amante de Cléante, et aimée d'Harpagon.

ANSELME, père de Valère et de Mariane.

FROSINE, femme d'intrigue.

MAÎTRE SIMON, courtier.

MAÎTRE JACQUES, cuisinier et cocher d'Harpagon.

LA FLÈCHE, valet de Cléante.

DAME CLAUDE, servante d'Harpagon.

BRINDAVOINE }
LA MERLUCHE } laquais d'Harpagon.

Le COMMISSAIRE et son CLERC.

La scène est à Paris.

When the play was first produced in September 1668 we know that Molière took the part of Harpagon and Louis Béjart that of La Flèche. In Act I., Scene iii., we have a reference to La Flèche's limp; Louis Béjart was similarly afflicted. The other principal rôles were probably assigned as follows :—

CLÉANTE, La Grange.

ÉLISE, Mlle de Brie.

VALÈRE, Du Croisy.

MARIANE, Mlle Molière.

FROSINE, Madeleine Béjart.

On the stage was represented merely a room in the house of Harpagon, opening at the back on to a garden.

ACTE I

SCÈNE I

VALÈRE, ÉLISE

Valère. Hé quoi ? charmante Élise, vous devenez mélancolique, après les obligeantes assurances que vous avez eu la bonté de me donner de votre foi ? Je vous vois soupirer, hélas ! au milieu de ma joie ! Est-ce du regret, dites-moi, de m'avoir fait heureux, et vous repentez-vous 5 de cet engagement où mes feux ont pu vous contraindre ?

Élise. Non, Valère, je ne puis pas me repentir de tout ce que je fais pour vous. Je m'y sens entraîner par une trop douce puissance, et je n'ai pas même la force de souhaiter que les choses ne fussent pas. Mais, à vous dire 10 vrai, le succès me donne de l'inquiétude ; et je crains fort de vous aimer un peu plus que je ne devrois.

Valère. Hé ! que pouvez-vous craindre, Élise, dans les bontés que vous avez pour moi ?

Élise. Hélas ! cent choses à la fois : l'emportement 15 d'un père, les reproches d'une famille, les censures du monde ; mais plus que tout, Valère, le changement de votre cœur, et cette froideur criminelle dont ceux de votre sexe payent le plus souvent les témoignages trop ardents d'une innocente amour.

Valère. Ah ! ne me faites pas ce tort de juger de moi par les autres. Soupçonnez-moi de tout, Élise,

plutôt que de manquer à ce que je vous dois : je vous aime trop pour cela, et mon amour pour vous durera autant que ma vie.

Élise. Ah ! Valère, chacun tient les mêmes discours.
5 Tous les hommes sont semblables par les paroles ; et ce n'est que les actions qui les découvrent différents.

Valère. Puisque les seules actions font connoître ce que nous sommes, attendez donc au moins à juger de mon cœur par elles, et ne me cherchez point des crimes
10 dans les injustes craintes d'une fâcheuse prévoyance. Ne m'assassinez point, je vous prie, par les sensibles coups d'un soupçon outrageux, et donnez-moi le temps de vous convaincre, par mille et mille preuves, de l'honnêteté de mes feux.

15 *Élise.* Hélas ! qu'avec facilité on se laisse persuader par les personnes que l'on aime ! Oui, Valère, je tiens votre cœur incapable de m'abuser. Je crois que vous m'aimez d'un véritable amour, et que vous me serez fidèle ; je n'en veux point du tout douter, et je retranche
20 mon chagrin aux appréhensions du blâme qu'on pourra me donner.

Valère. Mais pourquoi cette inquiétude ?

Élise. Je n'aurois rien à craindre, si tout le monde vous voyoit des yeux dont je vous vois, et je trouve en
25 votre personne de quoi avoir raison aux choses que je fais pour vous. Mon cœur, pour sa défense, a tout votre mérite, appuyé du secours d'une reconnaissance où le Ciel m'engage envers vous. Je me représente à toute heure ce péril étonnant qui commença de nous offrir aux regards
30 l'un de l'autre ; cette générosité surprenante qui vous fit risquer votre vie, pour dérober la mienne à la fureur des ondes ; ces soins pleins de tendresse que vous me fîtes éclater après m'avoir tirée de l'eau, et les hommages assidus de cet ardent amour que ni le temps ni les

difficultés n'ont rebuté, et qui, vous faisant négliger et parents et patrie, arrête vos pas en ces lieux, y tient en ma faveur votre fortune déguisée, et vous a réduit, pour me voir, à vous revêtir de l'emploi de domestique de mon père. Tout cela fait chez moi sans doute un merveilleux 5 effet ; et c'en est assez à mes yeux pour me justifier l'engagement où j'ai pu consentir ; mais ce n'est pas assez peut-être pour le justifier aux autres, et je ne suis pas sûre qu'on entre dans mes sentiments.

Valère. De tout ce que vous avez dit, ce n'est que 10 par mon seul amour que je prétends auprès de vous mériter quelque chose ; et quant aux scrupules que vous avez, votre père lui-même ne prend que trop de soin de vous justifier à tout le monde ; et l'excès de son avarice, et la manière austère dont il vit avec ses 15 enfants pourroient autoriser des choses plus étranges. Pardonnez-moi, charmante Élise, si j'en parle ainsi devant vous. Vous savez que sur ce chapitre on n'en peut pas dire de bien. Mais enfin, si je puis, comme je l'espère, retrouver mes parents, nous n'aurons pas 20 beaucoup de peine à nous le rendre favorable. J'en attends des nouvelles avec impatience, et j'en irai chercher moi-même, si elles tardent à venir.

Élise. Ah ! Valère, ne bougez d'ici, je vous prie ; et songez seulement à vous bien mettre dans l'esprit de 25 mon père.

Valère. Vous voyez comme je m'y prends, et les adroites complaisances qu'il m'a fallu mettre en usage pour m'introduire à son service ; sous quel masque de sympathie et de rapports de sentiments je me déguise 30 pour lui plaire, et quel personnage je joue tous les jours avec lui, afin d'acquérir sa tendresse. J'y fais des progrès admirables ; et j'éprouve que pour gagner les hommes, il n'est point de meilleure voie que de se

parer à leurs yeux de leurs inclinations, que de donner dans leurs maximes, encenser leurs défauts, et applaudir à ce qu'ils font. On n'a que faire d'avoir peur de trop charger la complaisance ; et la manière dont on les joue a
 5 beau être visible, les plus fins toujours sont de grandes dupes du côté de la flatterie ; et il n'y a rien de si impertinent et de si ridicule qu'on ne fasse avaler lorsqu'on l'assaisonne en louanges. La sincérité souffre un peu au métier que je fais ; mais quand on a besoin des hommes, il faut bien
 10 s'ajuster à eux ; et puisqu'on ne sauroit les gagner que par là, ce n'est pas la faute de ceux qui flattent, mais de ceux qui veulent être flattés.

Élise. Mais que ne tâchez-vous aussi à gagner l'appui de mon frère, en cas que la servante s'avisât de révéler
 15 notre secret ?

Valère. On ne peut pas ménager l'un et l'autre ; et l'esprit du père et celui du fils sont des choses si opposées, qu'il est difficile d'accommoder ces deux confidences ensemble. Mais vous, de votre part, agissez auprès
 20 de votre frère, et servez-vous de l'amitié qui est entre vous deux pour le jeter dans nos intérêts. Il vient, je me retire. Prenez ce temps pour lui parler ; et ne lui découvrez de notre affaire que ce que vous jugerez à propos.

25 *Élise.* Je ne sais si j'aurai la force de lui faire cette confidence.

SCÈNE II

CLÉANTE, ÉLISE

Cléante. Je suis bien aise de vous trouver seule, ma sœur ; et je brûlois de vous parler, pour m'ouvrir à vous d'un secret.

Élise. Me voilà prête à vous ouïr, mon frère. Qu'avez-vous à me dire ?

Cléante. Bien des choses, ma sœur, enveloppées dans un mot : j'aime.

Élise. Vous aimez ?

5

Cléante. Oui, j'aime. Mais avant que d'aller plus loin, je sais que je dépends d'un père, et que le nom de fils me soumet à ses volontés ; que nous ne devons point engager notre foi sans le consentement de ceux dont nous tenons le jour ; que le Ciel les a faits les 10 maîtres de nos vœux, et qu'il nous est enjoint de n'en disposer que par leur conduite ; que n'étant prévenus d'aucune folle ardeur, ils sont en état de se tromper bien moins que nous, et de voir beaucoup mieux ce qui nous est propre ; qu'il en faut plutôt croire les lumières 15 de leur prudence que l'aveuglement de notre passion ; et que l'emportement de la jeunesse nous entraîne le plus souvent dans des précipices fâcheux. Je vous dis tout cela, ma sœur, afin que vous ne vous donniez pas la peine de me le dire ; car enfin mon amour ne veut rien écouter, 20 et je vous prie de ne me point faire de remontrances.

Élise. Vous êtes-vous engagé, mon frère, avec celle que vous aimez ?

Cléante. Non, mais j'y suis résolu ; et je vous conjure encore une fois de ne me point apporter de raisons pour 25 m'en dissuader.

Élise. Suis-je, mon frère, une si étrange personne ?

Cléante. Non, ma sœur ; mais vous n'aimez pas : vous ignorez la douce violence qu'un tendre amour fait sur nos cœurs ; et j'appréhende votre sagesse. 30

Élise. Hélas ! mon frère, ne parlons point de ma sagesse. Il n'est personne qui n'en manque, du moins une fois en sa vie ; et si je vous ouvre mon cœur, peut-être serai-je à vos yeux moins sage que vous.

Cléante. Ah ! plutôt au Ciel que votre âme, comme la mienne. . .

Élise. Finissons auparavant votre affaire, et me dites qui est celle que vous aimez.

5 *Cléante.* Une jeune personne qui loge depuis peu en ces quartiers, et qui semble être faite pour donner de l'amour à tous ceux qui la voient. La nature, ma sœur, n'a rien formé de plus aimable ; et je me sentis transporté dès le moment que je la vis. Elle se nomme Mariane,
10 et vit sous la conduite d'une bonne femme de mère, qui est presque toujours malade, et pour qui cette aimable fille a des sentiments d'amitié qui ne sont pas imaginables. Elle la sert, la plaint, et la console avec une tendresse qui vous toucheroit l'âme. Elle se prend d'un air le plus
15 charmant du monde aux choses qu'elle fait, et l'on voit briller mille grâces en toutes ses actions : une douceur pleine d'attraits, une bonté toute engageante, une honnêteté adorable, une . . . Ah ! ma sœur, je voudrois que vous l'eussiez vue.

20 *Élise.* J'en vois beaucoup, mon frère, dans les choses que vous me dites ; et pour comprendre ce qu'elle est, il me suffit que vous l'aimez.

Cléante. J'ai découvert sous main qu'elles ne sont pas fort accommodées, et que leur discrète conduite a de la
25 peine à étendre à tous leurs besoins le bien qu'elles peuvent avoir. Figurez-vous, ma sœur, quelle joie ce peut être que de relever la fortune d'une personne que l'on aime ; que de donner adroitement quelques petits secours aux modestes nécessités d'une vertueuse famille ; et concevez
30 quel déplaisir ce m'est de voir que, par l'avarice d'un père, je sois dans l'impuissance de goûter cette joie, et de faire éclater à cette belle aucun témoignage de mon amour.

Élise. Oui, je conçois assez, mon frère, quel doit être votre chagrin.

Cléante. Ah ! ma sœur, il est plus grand qu'on ne peut croire. Car enfin peut-on rien voir de plus cruel que cette rigoureuse épargne qu'on exerce sur nous, que cette sécheresse étrange où l'on nous fait languir ? Et que nous servira d'avoir du bien, s'il ne nous vient que 5 dans le temps que nous ne serons plus dans le bel âge d'en jouir, et si pour m'entretenir même, il faut que maintenant je m'engage de tous côtés, si je suis réduit avec vous à chercher tous les jours le secours des marchands, pour avoir moyen de porter des habits raisonnables ? Enfin j'ai voulu vous parler, pour m'aider à sonder mon père sur les sentiments où je suis ; et si je l'y trouve contraire, j'ai résolu d'aller en d'autres lieux, avec cette aimable personne, jouir de la fortune que le Ciel voudra nous offrir. ' Je fais chercher partout pour ce 15 dessein de l'argent à emprunter ; et si vos affaires, ma sœur, sont semblables aux miennes, et qu'il faille que notre père s'oppose à nos désirs, nous le quitterons là tous deux et nous affranchirons de cette tyrannie où nous tient depuis si longtemps son avarice insupportable. 20

Élise. Il est bien vrai que, tous les jours, il nous donne de plus en plus sujet de regretter la mort de notre mère, et que. . . .

Cléante. J'entends sa voix. Éloignons-nous un peu, pour achever notre confidence ; et nous joindrons après 25 nos forces pour venir attaquer la dureté de son humeur.

SCÈNE III

HARPAGON, LA FLÈCHE

Harpon. Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas. Allons, que l'on détale de chez moi, maître juré filou, vrai gibier de potence.

La Flèche. (À part.) Je n'ai jamais rien vu de si méchant que ce maudit vieillard, et je pense, sauf correction, qu'il a le diable au corps.

Harpagon. Tu murmures entre tes dents.

5 *La Flèche.* Pourquoi me chassez-vous ?

Harpagon. C'est bien à toi, pendard, à me demander des raisons : sors vite que je ne t'assomme.

La Flèche. Qu'est-ce que je vous ai fait ?

Harpagon. Tu m'as fait que je veux que tu sortes.

10 *La Flèche.* Mon maître, votre fils, m'a donné ordre de l'attendre.

Harpagon. Va-t'en l'attendre dans la rue, et ne sois point dans ma maison planté tout droit comme un piquet, à observer ce qui se passe, et faire ton profit de tout. Je
15 ne veux point avoir sans cesse devant moi un espion de mes affaires, un traître, dont les yeux maudits assiègent toutes mes actions, dévorent ce que je possède, et furettent de tous côtés pour voir s'il n'y a rien à voler.

La Flèche. Comment diantre voulez-vous qu'on fasse
20 pour vous voler ? Êtes-vous un homme volable, quand vous renfermez toutes choses, et faites sentinelle jour et nuit ?

Harpagon. Je veux renfermer ce que bon me semble, et faire sentinelle comme il me plaît. Ne voilà pas de
25 mes mouchards, qui prennent garde à ce qu'on fait ?
(*Bas, à part.*) Je tremble qu'il n'ait soupçonné quelque chose de mon argent. (*Haut.*) Ne serois-tu point homme à aller faire courir le bruit que j'ai chez moi de l'argent caché ?

30 *La Flèche.* Vous avez de l'argent caché ?

Harpagon. Non, coquin, je ne dis pas cela. (*À part.*) J'enrage. (*Haut.*) Je demande si malicieusement tu n'irois point faire courir le bruit que j'en ai.

La Flèche. Hé ! que nous importe que vous en ayez

ou que vous n'en ayez pas, si c'est pour nous la même chose ?

Harpagon. (*Levant la main pour lui donner un soufflet.*) Tu fais le raisonneur. Je te baillerai de ce raisonnement-ci par les oreilles. Sors d'ici, encore une fois. 5

La Flèche. Hé bien ! je sors.

Harpagon. Attends. Ne m'emportes-tu rien ?

La Flèche. Que vous emporterois-je ?

Harpagon. Viens ça que je voie. Montre-moi tes mains. 10

La Flèche. Les voilà.

Harpagon. Les autres.

La Flèche. Les autres ?

Harpagon. Oui.

La Flèche. Les voilà. 15

Harpagon. (*Montrant les hauts-de-chausses de la Flèche.*) N'as-tu rien mis ici dedans ?

La Flèche. Voyez vous-même.

Harpagon. (*Tâtant le bas de ses chausses.*) Ces grands hauts-de-chausses sont propres à devenir les recéleurs des choses 20 qu'on dérobe ; et je voudrois qu'on en eût fait pendre quelqu'un.

La Flèche. Ah ! qu'un homme comme cela méritoit bien ce qu'il craint ! et que j'aurois de joie à le voler !

Harpagon. Euh ? 25

La Flèche. Quoi ?

Harpagon. Qu'est-ce que tu parles de voler ?

La Flèche. Je dis que vous fouillez bien partout, pour voir si je vous ai volé.

Harpagon. C'est ce que je veux faire. 30

[*Il fouille dans les poches de la Flèche.*]

La Flèche. La peste soit de l'avarice et des avaricieux !

Harpagon. Comment ? que dis-tu ?

La Flèche. Ce que je dis ?

Harpagon. Oui : qu'est-ce que tu dis d'avarice et d'avaricieux ?

La Flèche. Je dis que la peste soit de l'avarice et des avaricieux.

5 *Harpagon.* De qui veux-tu parler ?

La Flèche. Des avaricieux.

Harpagon. Et qui sont-ils ces avaricieux ?

La Flèche. Des vilains et des ladres.

Harpagon. Mais qui est-ce que tu entends par là ?

10 *La Flèche.* De quoi vous mettez-vous en peine ?

Harpagon. Je me mets en peine de ce qu'il faut.

La Flèche. Est-ce que vous croyez que je veux parler de vous ?

Harpagon. Je crois ce que je crois ; mais je veux que
15 tu me dises à qui tu parles quand tu dis cela.

La Flèche. Je parle . . . je parle à mon bonnet.

Harpagon. Et je pourrais bien parler à ta barrette.

La Flèche. M'empêcherez-vous de maudire les avaricieux ?

20 *Harpagon.* Non ; mais je t'empêcherai de jaser, et d'être insolent. Tais-toi.

La Flèche. Je ne nomme personne.

Harpagon. Je te rosserai, si tu parles.

La Flèche. Qui se sent morveux, qu'il se mouche.

25 *Harpagon.* Te tairas-tu ?

La Flèche. Oui, malgré moi.

Harpagon. Ah ! Ah !

La Flèche. (*Montrant à Harpagon une poche de son justaucorps.*)

Tenez, voilà encore une poche : êtes-vous satisfait ?

30 *Harpagon.* Allons, rends-le-moi sans te fouiller.

La Flèche. Quoi ?

Harpagon. Ce que tu m'as pris.

La Flèche. Je ne vous ai rien pris du tout.

Harpagon. Assurément ?

La Flèche. Assurément.

Harpagon. Adieu : va-t'en à tous les diables.

La Flèche. (À part.) Me voilà fort bien congédié.

Harpagon. Je te le mets sur ta conscience, au moins. Voilà un pendard de valet qui m'incommode fort, et je 5 ne me plais point à voir ce chien de boiteux-là.

SCÈNE IV¹

HARPAGON, ÉLISE, CLÉANTE

Harpagon. Certes, ce n'est pas une petite peine que de garder chez soi une grande somme d'argent ; et bien-heureux qui a tout son fait bien placé, et ne conserve seulement que ce qu'il faut pour sa dépense. On n'est 10 pas peu embarrassé à inventer dans toute une maison une cache fidèle ; car pour moi, les coffres-forts me sont suspects, et je ne veux jamais m'y fier : je les tiens justement une franche amorce à voleurs, et c'est toujours la première chose que l'on va attaquer. Cependant je 15 ne sais si j'aurai bien fait d'avoir enterré dans mon jardin dix mille écus qu'on me rendit hier. Dix mille écus en or chez soi est une somme assez. . . .

[*Ici le frère et la sœur paroissent s'entretenant bas.*]

O Ciel ! je me serai trahi moi-même : la chaleur m'aura emporté, et je crois que j'ai parlé haut en 20 raisonnant tout seul. Qu'est-ce ?

Cléante. Rien, mon père.

Harpagon. Y a-t-il longtemps que vous êtes là ?

¹ In some editions the last sentence of Scene iii. begins Scene iv., which consists in the monologue of Harpagon as far as *attaquer*. Scene v. then begins : HARPAGON (*se croyant seul*) *Cependant. . .* Since reference is constantly made in dictionaries and grammars to the edition in the *Grands Écrivains* series (see Bibliography), it has been considered advisable to accept that division of Scenes, although it is not always the most logical.

Élise. Nous ne venons que d'arriver.

Harpagon. Vous avez entendu. . . .

Cléante. Quoi ? mon père.

Harpagon. Là. . . .

5 *Élise.* Quoi ?

Harpagon. Ce que je viens de dire.

Cléante. Non.

Harpagon. Si fait, si fait.

Élise. Pardonnez-moi.

10 *Harpagon.* Je vois bien que vous en avez ouï quelques mots. C'est que je m'entretenois en moi-même de la peine qu'il y a aujourd'hui à trouver de l'argent, et je disois qu'il est bienheureux qui peut avoir dix mille écus chez soi.

15 *Cléante.* Nous feignons à vous aborder, de peur de vous interrompre.

Harpagon. Je suis bien aise de vous dire cela, afin que vous n'alliez pas prendre les choses de travers et vous imaginer que je dise que c'est moi qui ai dix mille écus.

20 *Cléante.* Nous n'entrons point dans vos affaires.

Harpagon. Plût à Dieu que je les eusse, dix mille écus.

Cléante. Je ne crois pas. . . .

Harpagon. Ce seroit une bonne affaire pour moi.

25 *Élise.* Ce sont des choses. . . .

Harpagon. J'en aurois bon besoin.

Cléante. Je pense que. . . .

Harpagon. Cela m'accommoderoit fort.

Élise. Vous êtes. . . .

30 *Harpagon.* Et je ne me plaindrois pas, comme je fais, que le temps est misérable.

Cléante. Mon Dieu ! mon père, vous n'avez pas lieu de vous plaindre, et l'on sait que vous avez assez de bien.

Harpagon. Comment ? j'ai assez de bien ! Ceux qui

le disent en ont menti. Il n'y a rien de plus faux ; et ce sont des coquins qui font courir tous ces bruits-là.

Élise. Ne vous mettez point en colère.

Harpagon. Cela est étrange, que mes propres enfants me trahissent et deviennent mes ennemis ! 5

Cléante. Est-ce être votre ennemi, que de dire que vous avez du bien ?

Harpagon. Oui : de pareils discours et les dépenses que vous faites seront cause qu'un de ces jours on me viendra chez moi couper la gorge, dans la pensée que je 10 suis tout cousu de pistoles.

Cléante. Quelle grande dépense est-ce que je fais ?

Harpagon. Quelle ? Est-il rien de plus scandaleux que ce somptueux équipage que vous promenez par la ville ? Je querellois hier votre sœur ; mais c'est encore 15 pis. Voilà qui crie vengeance au Ciel ; et à vous prendre depuis les pieds jusqu'à la tête, il y auroit là de quoi faire une bonne constitution. Je vous l'ai dit vingt fois, mon fils, toutes vos manières me déplaisent fort : vous donnez furieusement dans le marquis ; et pour aller ainsi vêtu, il 20 faut bien que vous me dérobiez.

Cléante. Hé ! comment vous dérober ?

Harpagon. Que sais-je ? Où pouvez-vous donc prendre de quoi entretenir l'état que vous portez ?

Cléante. Moi, mon père ? C'est que je joue ; et 25 comme je suis fort heureux, je mets sur moi tout l'argent que je gagne.

Harpagon. C'est fort mal fait. Si vous êtes heureux au jeu, vous en devriez profiter, et mettre à honnête intérêt l'argent que vous gagnez, afin de le trouver un 30 jour. Je voudrois bien savoir, sans parler du reste, à quoi servent tous ces rubans dont vous voilà lardé depuis les pieds jusqu'à la tête, et si une demi-douzaine d'aiguillettes ne suffit pas pour attacher un haut-de-chausses ?

Il est bien nécessaire d'employer de l'argent à des perruques, lorsque l'on peut porter des cheveux de son cru, qui ne coûtent rien. Je vais gager qu'en perruques et rubans, il y a du moins vingt pistoles ; et vingt pistoles
5 rapportent par année dix-huit livres six sols huit deniers, à ne les placer qu'au denier douze.

Cléante. Vous avez raison.

Harpagon. Laissons cela, et parlons d'autre affaire.
(*Apercevant Cléante et Élise qui se font des signes.*) Hé ? Je crois
10 qu'ils se font signe l'un à l'autre de me voler ma bourse. Que veulent dire ces gestes-là ?

Élise. Nous marchandons, mon frère et moi, à qui parlera le premier ; et nous avons tous deux quelque chose à vous dire.

15 *Harpagon.* Et moi, j'ai quelque chose aussi à vous dire à tous deux.

Cléante. C'est de mariage, mon père, que nous désirons vous parler.

Harpagon. Et c'est de mariage aussi que je veux vous
20 entretenir.

Élise. Ah ! mon père.

Harpagon. Pourquoi ce cri ? Est-ce le mot, ma fille, ou la chose, qui vous fait peur ?

Cléante. Le mariage peut nous faire peur à tous deux,
25 de la façon que vous pouvez l'entendre ; et nous craignons que nos sentiments ne soient pas d'accord avec votre choix.

Harpagon. Un peu de patience. Ne vous alarmez point. Je sais ce qu'il faut à tous deux ; et vous n'aurez ni l'un ni l'autre aucun lieu de vous plaindre de tout ce
30 que je prétends faire. Et pour commencer par un bout : (à *Cléante*) avez-vous vu, dites-moi, une jeune personne appelée Mariane, qui ne loge pas loin d'ici ?

Cléante. Oui, mon père.

Harpagon. Et vous ?

Élise. J'en ai ouï parler.

Harpagon. Comment, mon fils, trouvez-vous cette fille ?

Cléante. Une fort charmante personne.

Harpagon. Sa physionomie ? 5

Cléante. Toute honnête, et pleine d'esprit.

Harpagon. Son air et sa manière ?

Cléante. Admirables, sans doute.

Harpagon. Ne croyez-vous pas qu'une fille comme cela mériterait assez que l'on songeât à elle ? 10

Cléante. Oui, mon père.

Harpagon. Que ce seroit un parti souhaitable ?

Cléante. Très souhaitable.

Harpagon. Qu'elle a toute la mine de faire un bon ménage ? 15

Cléante. Sans doute.

Harpagon. Et qu'un mari auroit satisfaction avec elle ?

Cléante. Assurément.

Harpagon. Il y a une petite difficulté ; c'est que j'ai peur qu'il n'y ait pas avec elle tout le bien qu'on pourroit 20 prétendre.

Cléante. Ah ! mon père, le bien n'est pas considérable lorsqu'il est question d'épouser une honnête personne.

Harpagon. Pardonnez-moi, pardonnez-moi. Mais ce qu'il y a à dire, c'est que, si l'on n'y trouve pas tout le 25 bien qu'on souhaite, on peut tâcher de regagner cela sur autre chose.

Cléante. Cela s'entend.

Harpagon. Enfin je suis bien aise de vous voir dans mes sentiments ; car son maintien honnête et sa douceur 30 m'ont gagné l'âme, et je suis résolu de l'épouser, pourvu que j'y trouve quelque bien.

Cléante. Euh ?

Harpagon. Comment ?

Cléante. Vous êtes résolu, dites-vous . . . ?

Harpagon. D'épouser Mariane.

Cléante. Qui, vous ? vous ?

Harpagon. Oui, moi, moi, moi. Que veut dire cela ?

5 *Cléante.* Il m'a pris tout à coup un éblouissement, et je me retire d'ici.

Harpagon. Cela ne sera rien. Allez vite boire dans la cuisine un grand verre d'eau claire. Voilà¹ de mes damoiseaux flouets, qui n'ont non plus de vigueur que des
10 poules. C'est là, ma fille, ce que j'ai résolu pour moi. Quant à ton frère, je lui destine une certaine veuve dont ce matin on m'est venu parler ; et pour toi, je te donne au seigneur Anselme.

Élise. Au seigneur Anselme ?

15 *Harpagon.* Oui, un homme mûr, prudent et sage, qui n'a pas plus de cinquante ans, et dont on vante les grands biens.

Élise. (Faisant la révérence.) Je ne veux point me marier, mon père, s'il vous plaît.

20 *Harpagon.* (Contrefaisant *Élise.*) Et moi, ma petite fille, ma mie, je veux que vous vous mariiez, s'il vous plaît.

Élise. (Faisant encore la révérence.) Je vous demande pardon, mon père.

Harpagon. (Contrefaisant *Élise.*) Je vous demande pardon,
25 ma fille.

Élise. Je suis très humble servante au seigneur Anselme ; mais (faisant encore la révérence) avec votre permission, je ne l'épouserai point.

Harpagon. Je suis votre très humble valet ; mais
30 (contrefaisant *Élise*) avec votre permission, vous l'épouserez dès ce soir.

Élise. Dès ce soir ?

Harpagon. Dès ce soir.

¹ In some editions a new scene begins here with the exit of Cléante.

Élise. (Faisant encore la révérence.) Cela ne sera pas, mon père.

Harpagon. (Contrefaisant encore *Élise.*) Cela sera, ma fille.

Élise. Non.

Harpagon. Si.

Élise. Non, vous dis-je.

5

Harpagon. Si, vous dis-je.

Élise. C'est une chose où vous ne me réduirez point.

Harpagon. C'est une chose où je te réduirai.

Élise. Je me tuerai plutôt que d'épouser un tel mari.

Harpagon. Tu ne te tueras point, et tu l'épouseras. 10
Mais voyez quelle audace ! A-t-on jamais vu une fille parler de la sorte à son père ?

Élise. Mais a-t-on jamais vu un père marier sa fille de la sorte ?

Harpagon. C'est un parti où il n'y a rien à redire ; et 15
je gage que tout le monde approuvera mon choix.

Élise. Et moi, je gage qu'il ne sauroit être approuvé d'aucune personne raisonnable.

Harpagon. (Apercevant *Valère* de loin.) Voilà *Valère* : veux-tu qu'entre nous deux nous le fassions juge de cette affaire ? 20

Élise. J'y consens.

Harpagon. Te rendras-tu à son jugement ?

Élise. Oui, j'en passerai par ce qu'il dira.

Harpagon. Voilà qui est fait.

SCÈNE V

VALÈRE, HARPAGON, ÉLISE

Harpagon. Ici, *Valère*. Nous t'avons élu pour nous 25
dire qui a raison, de ma fille ou de moi.

Valère. C'est vous, Monsieur, sans contredit.

Harpagon. Sais-tu bien de quoi nous parlons ?

Valère. Non ; mais vous ne sauriez avoir tort, et vous
êtes toute raison.

30

Harpagon. Je veux ce soir lui donner pour époux un homme aussi riche que sage ; et la coquine me dit au nez qu'elle se moque de le prendre. Que dis-tu de cela ?

Valère. Ce que j'en dis ?

5 *Harpagon.* Oui.

Valère. Hé ! Hé !

Harpagon. Quoi ?

Valère. Je dis que dans le fond je suis de votre sentiment ; et vous ne pouvez pas que vous n'ayez raison.
10 Mais aussi n'a-t-elle pas tort tout à fait, et. . .

Harpagon. Comment ? le seigneur Anselme est un parti considérable ; c'est un gentilhomme qui est noble, doux, posé, sage, et fort accommodé, et auquel il ne reste aucun enfant de son premier mariage. Sauroit-elle mieux
15 rencontrer ?

Valère. Cela est vrai. Mais elle pourroit vous dire que c'est un peu précipiter les choses, et qu'il faudroit au moins quelque temps pour voir si son inclination pourra s'accommoder avec. . .

20 *Harpagon.* C'est une occasion qu'il faut prendre vite aux cheveux. Je trouve ici un avantage qu'ailleurs je ne trouverois pas, et il s'engage à la prendre sans dot.

Valère. Sans dot ?

Harpagon. Oui.

25 *Valère.* Ah ! je ne dis plus rien. Voyez-vous ? voilà une raison tout à fait convaincante ; il se faut rendre à cela.

Harpagon. C'est pour moi une épargne considérable.

Valère. Assurément, cela ne reçoit point de contradiction. Il est vrai que votre fille vous peut représenter que le mariage est une plus grande affaire qu'on
30 ne peut croire, qu'il y va d'être heureux ou malheureux toute sa vie ; et qu'un engagement qui doit durer jusqu'à la mort ne se doit jamais faire qu'avec de grandes précautions.

Harpagon. Sans dot.

Valère. Vous avez raison : voilà qui décide tout, cela s'entend. Il y a des gens qui pourroient vous dire qu'en de telles occasions l'inclination d'une fille est une chose sans doute où l'on doit avoir de l'égard ; et 5 que cette grande inégalité d'âge, d'humeur et de sentiments, rend un mariage sujet à des accidents très fâcheux.

Harpagon. Sans dot.

Valère. Ah ! il n'y a pas de réplique à cela : on le 10 sait bien ; qui diantre peut aller là contre ? Ce n'est pas qu'il n'y ait quantité de pères qui aimeroient mieux ménager la satisfaction de leurs filles que l'argent qu'ils pourroient donner ; qui ne les voudroient point sacrifier à l'intérêt, et chercheroient plus que toute 15 autre chose à mettre dans un mariage cette douce conformité qui sans cesse y maintient l'honneur, la tranquillité et la joie, et que. . .

Harpagon. Sans dot.

Valère. Il est vrai : cela ferme la bouche à tout, 20 sans dot. Le moyen de résister à une raison comme celle-là ?

Harpagon. (*Il regarde vers le jardin.*) Ouais ! il me semble que j'entends un chien qui aboie. N'est-ce point qu'on en voudroit à mon argent ? Ne bougez, je reviens tout 25 à l'heure.

Élise. Vous moquez-vous, Valère, de lui parler comme vous faites ? ¹

Valère. C'est pour ne point l'aigrir, et pour en venir mieux à bout. Heurter de front ses sentiments 30 est le moyen de tout gâter ; et il y a de certains esprits qu'il ne faut prendre qu'en biaisant, des tempéraments ennemis de toute résistance, des naturels rétifs, que la

¹ In some editions here begins Scene viii.

. vérité fait cabrer, qui toujours se roidissent contre le droit chemin de la raison, et qu'on ne mène qu'en tournant où l'on veut les conduire. Faites semblant de consentir à ce qu'il veut, vous en viendrez mieux à vos
5 fins, et. . .

Élise. Mais ce mariage, Valère ?

Valère. On cherchera des biais pour le rompre.

Élise. Mais quelle invention trouver, s'il se doit conclure ce soir ?

10 *Valère.* Il faut demander un délai, et feindre quelque maladie.

Élise. Mais on découvrira la feinte, si l'on appelle des médecins.

Valère. Vous moquez-vous ? Y connoissent-ils quelque
15 chose ? Allez, allez, vous pourrez avec eux avoir quel mal il vous plaira, ils vous trouveront des raisons pour vous dire d'où cela vient.

Harpagon. Ce n'est rien, Dieu merci.¹

Valère. (*Sans voir Harpagon*).—Enfin notre dernier secours,
20 c'est que la fuite nous peut mettre à couvert de tout ; et si votre amour, belle Élise, est capable d'une fermeté . . . (*Il aperçoit Harpagon*). Oui, il faut qu'une fille obéisse à son père. Il ne faut point qu'elle regarde comme un mari est fait ; et lorsque la grande raison de *sans dot* s'y ren-
25 contre, elle doit être prête à prendre tout ce qu'on lui donne.

Harpagon. Bon. Voilà bien parlé, cela.

Valère. Monsieur, je vous demande pardon si je m'emporte un peu, et prends la hardiesse de lui parler
30 comme je fais.

Harpagon. Comment ? j'en suis ravi, et je veux que tu prennes sur elle un pouvoir absolu. (*À Élise.*) Oui, tu as beau fuir. Je lui donne l'autorité que le Ciel me

¹ In some editions here begins Scene ix.

donne sur toi, et j'entends que tu fasses tout ce qu'il te dira.

Valère. Après cela, résistez à mes remontrances.¹ Monsieur, je vais la suivre pour lui continuer les leçons que je lui faisois.

5

Harpagon. Oui, tu m'obligeras. Certes. . .

Valère. Il est bon de lui tenir un peu la bride haute.

Harpagon. Cela est vrai. Il faut. . .

Valère. Ne vous mettez pas en peine. Je crois que j'en viendrai à bout.

10

Harpagon. Fais, fais. Je m'en vais faire un petit tour en ville, et reviens tout à l'heure.

Valère. Oui, l'argent est plus précieux que toutes les choses du monde, et vous devez rendre grâce au Ciel de l'honnête homme de père qu'il vous a donné. Il sait ce que c'est de vivre. Lorsqu'on s'offre de prendre une fille sans dot, on ne doit point regarder plus avant. Tout est renfermé là dedans et *sans dot* tient lieu de beauté, de jeunesse et de naissance, d'honneur, de sagesse et de probité.

15

Harpagon. Ah ! le brave garçon ! Voilà parlé comme un oracle. Heureux qui peut avoir un domestique de la sorte !

¹ Here begins in some editions Scene x.

ACTE II

SCÈNE I

CLÉANTE, LA FLÈCHE

Cléante. Ah ! traître que tu es, où t'es-tu donc allé fourrer ? Ne t'avois-je pas donné ordre. . .

La Flèche. Oui, monsieur, et je m'étois rendu ici pour vous attendre de pied ferme ; mais monsieur votre
5 père, le plus malgracieux des hommes, m'a chassé dehors malgré moi, et j'ai couru risque d'être battu.

Cléante. Comment va notre affaire ? Les choses pressent plus que jamais ! et depuis que je ne t'ai vu, j'ai découvert que mon père est mon rival.

10 *La Flèche.* Votre père amoureux ?

Cléante. Oui ; et j'ai eu toutes les peines du monde à lui cacher le trouble où cette nouvelle m'a mis.

La Flèche. Lui se mêler d'aimer ! De quoi diable s'avise-t-il ? Se moque-t-il du monde ? Et l'amour a-t-il
15 été fait pour des gens bâtis comme lui ?

Cléante. Il a fallu, pour mes péchés, que cette passion lui soit venue en tête.

La Flèche. Mais par quelle raison lui faire un mystère de votre amour ?

20 *Cléante.* Pour lui donner moins de soupçon, et me conserver au besoin des ouvertures plus aisées pour détourner ce mariage. Quelle réponse t'a-t-on faite ?

La Flèche. Ma foi ! monsieur, ceux qui empruntent sont bien malheureux ; et il faut essayer d'étranges choses lorsqu'on est réduit à passer, comme vous, par les mains des fesse-mathieux.

Cléante. L'affaire ne se fera point ? 5

La Flèche. Pardonnez-moi. Notre maître Simon, le courtier qu'on nous a donné, homme agissant et plein de zèle, dit qu'il a fait rage pour vous ; et il assure que votre seule physionomie lui a gagné le cœur.

Cléante. J'aurai les quinze mille francs que je demande ? 10

La Flèche. Oui ; mais à quelques petites conditions, qu'il faudra que vous acceptiez, si vous avez dessein que les choses se fassent.

Cléante. T'a-t-il fait parler à celui qui doit prêter l'argent ? 15

La Flèche. Ah ! vraiment, cela ne va pas de la sorte. Il apporte encore plus de soin à se cacher que vous, et ce sont des mystères bien plus grands que vous ne pensez. On ne veut point du tout dire son nom, et l'on doit aujourd'hui l'aboucher avec vous, dans une maison em- 20 pruntée, pour être instruit, par votre bouche, de votre bien et de votre famille ! et je ne doute point que le seul nom de votre père ne rende les choses faciles.

Cléante. Et principalement notre mère étant morte, dont on ne peut m'ôter le bien. 25

La Flèche. Voici quelques articles qu'il a dictés lui-même à notre entremetteur, pour vous être montrés avant que de rien faire :

Supposé que le prêteur voie toutes ses sûretés, et que l'emprunteur soit majeur, et d'une famille où le bien soit ample, 30 solide, assuré, clair, et net de tout embarras, on fera une bonne et exacte obligation par-devant un notaire, le plus honnête homme qu'il se pourra, et qui, pour cet effet, sera choisi par le prêteur, auquel il importe le plus que l'acte soit dûment dressé.

Cléante. Il n'y a rien à dire à cela.

La Flèche. Le prêteur, pour ne charger sa conscience d'aucun scrupule, prétend ne donner son argent qu'au denier dix-huit.

5 *Cléante.* Au denier dix-huit ? Parbleu ! voilà qui est honnête. Il n'y a pas lieu de se plaindre.

La Flèche. Cela est vrai.

Mais comme ledit prêteur n'a pas chez lui la somme dont il est question, et que pour faire plaisir à l'emprunteur, il est
 10 *contraint lui-même de l'emprunter d'un autre, sur le pied du denier cinq, il conviendra que ledit premier emprunteur paye cet intérêt, sans préjudice du reste, attendu que ce n'est que pour l'obliger que ledit prêteur s'engage à cet emprunt.*

Cléante. Comment diable ! quel Juif, quel Arabe ! est-
 15 *ce là ? C'est plus qu'au denier quatre.*

La Flèche. Il est vrai ; c'est ce que j'ai dit. Vous avez à voir là-dessus.

Cléante. Que veux-tu que je voie ? J'ai besoin d'argent ; et il faut bien que je consente à tout.

20 *La Flèche.* C'est la réponse que j'ai faite.

Cléante. Il y a encore quelque chose ?

La Flèche. Ce n'est plus qu'un petit article.

Des quinze mille francs qu'on demande, le prêteur ne pourra compter en argent que douze mille livres, et pour les mille écus
 25 *restants, il faudra que l'emprunteur prenne les hardes, nippes et bijoux dont s'ensuit le mémoire, et que ledit prêteur a mis, de bonne foi, au plus modique prix qu'il lui a été possible.*

Cléante. Que veut dire cela ?

La Flèche. Écoutez le mémoire.

30 *Premièrement, un lit de quatre pieds, à bandes de points de Hongrie, appliquées fort proprement sur un drap de couleur d'olive, avec six chaises et la courte-pointe de même ; le tout bien conditionné, et doublé d'un petit taffetas changeant rouge et bleu.*

Plus, un pavillon à queue, d'une bonne serge d'Aumale rose-sèche, avec le mollet et les franges de soie.

Cléante. Que veut-il que je fasse de cela ?

La Flèche. Attendez.

*Plus, une tenture de tapisserie des amours de Gombaut et 5
de Macée.*

Plus, une grande table de bois de noyer, à douze colonnes ou piliers tournés, qui se tire par les deux bouts, et garnie par le dessous de ses six escabelles.

Cléante. Qu'ai-je affaire, morbleu. . . ?

10

La Flèche. Donnez-vous patience.

Plus, trois gros mousquets tout garnis de nacre, de perles, avec les trois fourchettes assortissantes.

Plus, un fourneau de brique, avec deux cornues, et trois récipients, fort utiles à ceux qui sont curieux de distiller. 15

Cléante. J'enrage.

La Flèche. Doucement.

Plus, un luth de Bologne, garni de toutes ses cordes, ou peu s'en faut.

*Plus, un trou-madame et un damier, avec un jeu de l'oie 20
renouvelé des Grecs fort propres à passer le temps lorsque l'on n'a que faire.*

Plus, une peau d'un lézard, de trois pieds et demi, remplie de foin, curiosité agréable pour pendre au plancher d'une chambre. 25

Le tout, ci-dessus mentionné, valant loyalement plus de quatre mille cinq cents livres, et rabaisé à la valeur de mille écus, par la discrétion du prêteur.

Cléante. Que la peste l'étouffe avec sa discrétion, le traître, le bourreau qu'il est ! A-t-on jamais parlé d'une 30
usure semblable ? Et n'est-il pas content du furieux intérêt qu'il exige, sans vouloir encore m'obliger à prendre pour trois mille livres, les vieux rogatons qu'il ramasse ? Je n'aurai pas deux cents écus de tout cela ; et cependant

il faut bien me résoudre à consentir à ce qu'il veut ; car il est en état de me faire tout accepter, et il me tient, le scélérat, le poignard sur la gorge.

La Flèche. Je vous vois, Monsieur, ne vous en déplaie, 5 dans le grand chemin justement que tenoit Panurge pour se ruiner, prenant argent d'avance, achetant cher, vendant à bon marché, et mangeant son blé en herbe.

Cléante. Que veux-tu que j'y fasse ? Voilà où les jeunes gens sont réduits par la maudite avarice des pères ; 10 et on s'étonne après cela que les fils souhaitent qu'ils meurent.

La Flèche. Il faut avouer que le vôtre animeroit contre sa vilenie le plus posé homme du monde. Je n'ai pas, Dieu merci, les inclinations fort patibulaires ; et parmi 15 mes confrères que je vois se mêler de beaucoup de petits commerces, je sais tirer adroitement mon épingle du jeu, et me démêler prudemment de toutes les galanteries qui sentent tant soit peu l'échelle ; mais, à vous dire vrai, il me donneroit, par ses procédés, des tentations de le voler ; 20 et je croirois, en le volant, faire une action méritoire.

Cléante. Donne-moi un peu ce mémoire, que je le voie encore.

SCÈNE II

MAÎTRE SIMON, HARPAGON ; CLÉANTE ET
LA FLÈCHE (dans le fond du théâtre)

Maître Simon. Oui, monsieur, c'est un jeune homme qui a besoin d'argent. Ses affaires le pressent d'en trouver, 25 et il en passera par tout ce que vous en prescrirez.

Harpagon. Mais croyez-vous, maître Simon, qu'il n'y ait rien à périlcliter ? et savez-vous le nom, les biens et la famille de celui pour qui vous parlez ?

Maître Simon. Non, je ne puis pas bien vous en instruire

à fond, et ce n'est que par aventure que l'on m'a adressé à lui ; mais vous serez de toutes choses éclairci par lui-même ; et son homme m'a assuré que vous serez content, quand vous le connoîtrez. Tout ce que je saurois vous dire, c'est que sa famille est fort riche, qu'il n'a plus de 5 mère déjà, et qu'il s'obligera, si vous voulez, que son père mourra avant qu'il soit huit mois.

Harpagon. C'est quelque chose que cela. La charité, maître Simon, nous oblige à faire plaisir aux personnes, lorsque nous le pouvons. 10

Maître Simon. Cela s'entend.

La Flèche. (Bas, à Cléante, reconnoissant maître Simon.) Que veut dire ceci ? Notre maître Simon qui parle à votre père.

Cléante. Lui auroit-on appris qui je suis ? et serois-tu 15 pour nous trahir ?

Maître Simon. Ah ! ah ! vous êtes bien pressés ! Qui vous a dit que c'était céans ? (À Harpagon.) Ce n'est pas moi, monsieur, au moins, qui leur ai découvert votre nom et votre logis : mais, à mon avis, il n'y a pas grand mal à cela. Ce sont des personnes discrètes, et vous pouvez 20 ici vous expliquer ensemble.

Harpagon. Comment ?

Maître Simon. (Montrant Cléante.) Monsieur est la personne qui veut vous emprunter les quinze mille livres dont je vous ai parlé. 25

Harpagon. Cependant, pendard ! c'est toi qui t'abandonnes à ces coupables extrémités ?

Cléante. Comment, mon père ? c'est vous qui vous portez à ces honteuses actions ? ¹

Harpagon. C'est toi qui te veux ruiner par des emprunts 30 si condamnables ?

¹ This sentence concludes Scene 2 in some editions ; Maître Simon and La Flèche retire, and the dialogue between Harpagon and Cléante forms Scene 3. The short Scene 3 then becomes Scene 4.

Cléante. C'est vous qui cherchez à vous enrichir par des usures si criminelles ?

Harpagon. Oses-tu bien, après cela, paroître devant moi ?

5 *Cléante.* Osez-vous bien, après cela, vous présenter aux yeux du monde ?

Harpagon. N'as-tu point de honte, dis-moi, d'en venir à ces débauches-là ? de te précipiter dans des dépenses effroyables ? et de faire une honteuse dissipation du bien
10 que tes parents t'ont amassé avec tant de sueurs ?

Cléante. Ne rougissez-vous point de déshonorer votre condition par les commerces que vous faites ? de sacrifier gloire et réputation au désir insatiable d'entasser écu sur écu, et de renchérir, en fait d'intérêt, sur les plus infâmes
15 subtilités qu'aient jamais inventées les plus célèbres usuriers ?

Harpagon. Ôte-toi de mes yeux, coquin ! ôte-toi de mes yeux.

Cléante. Qui est plus criminel, à votre avis, ou celui
20 qui achète un argent dont il a besoin, ou bien celui qui vole un argent dont il ne sait que faire ?

Harpagon. Retire-toi, te dis-je, et ne m'échauffe pas les oreilles. Je ne suis pas fâché de cette aventure : et ce m'est un avis de tenir l'œil, plus que jamais, sur toutes
25 tes actions.

SCÈNE III

FROSINE, HARPAGON

Frosine. Monsieur. . . .

Harpagon. Attendez un moment ; je vais revenir vous parler. Il est à propos que je fasse un petit tour à mon argent.

SCÈNE IV

LA FLÈCHE, FROSINE

La Flèche. (Sans voir Frosine.) L'aventure est tout à fait drôle. Il faut bien qu'il ait quelque part un ample magasin de hardes ; car nous n'avons rien reconnu au mémoire que nous avons.

Frosine. Hé ! c'est toi, mon pauvre La Flèche ! D'où 5 vient cette rencontre ?

La Flèche. Ah ! ah ! C'est toi, Frosine. Que viens-tu faire ici ?

Frosine. Ce que je fais partout ailleurs : m'entremettre d'affaires, me rendre serviable aux gens, et profiter du mieux qu'il m'est possible des petits talents que je puis avoir. Tu sais que dans ce monde il faut vivre d'adresse, et qu'aux personnes comme moi le Ciel n'a donné d'autres rentes que l'intrigue et que l'industrie.

La Flèche. As-tu quelque négoce avec le patron du 15 logis ?

Frosine. Oui, je traite pour lui quelque petite affaire, dont j'espère une récompense.

La Flèche. De lui ? Ah, ma foi ! tu seras bien fine si tu en tires quelque chose ; et je te donne avis que 20 l'argent céans est fort cher.

Frosine. Il y a de certains services qui touchent merveilleusement.

La Flèche. Je suis votre valet, et tu ne connois pas encore le seigneur Harpagon. Le seigneur Harpagon 25 est de tous les humains l'humain le moins humain, le mortel de tous les mortels le plus dur et le plus serré. Il n'est point de service qui pousse sa reconnaissance jusqu'à lui faire ouvrir les mains. De la louange, de l'estime, de la bienveillance en paroles, et de l'amitié tant qu'il vous 30

plaira ; mais de l'argent, point d'affaires. Il n'est rien de plus sec et de plus aride que ses bonnes grâces et ses caresses ; et *donner* est un mot pour qui il a tant d'aversion, qu'il ne dit jamais : *Je vous donne*, mais : *Je vous*
 5 *prête le bon jour*.

Frosine. Mon Dieu ! je sais l'art de traire les hommes ; j'ai le secret de m'ouvrir leur tendresse, de chatouiller leurs cœurs, de trouver les endroits par où ils sont sensibles.

10 *La Flèche*. Bagatelles ici. Je te défie d'attendrir, du côté de l'argent, l'homme dont il est question. Il est Turc là-dessus, mais d'une turquerie à désespérer tout le monde ; et l'on pourroit crever, qu'il n'en branleroit pas. En un mot, il aime l'argent plus que réputation, qu'hon-
 15 neur et que vertu ; et la vue d'un demandeur lui donne des convulsions. C'est le frapper par son endroit mortel, c'est lui percer le cœur, c'est lui arracher les entrailles ; et si. . . Mais il revient ; je me retire.

SCÈNE V

HARPAGON, FROSINE

Harpagon. (*Bas, à part.*) Tout va comme il faut. (*Haut.*)
 20 Hé bien ! qu'est-ce, Frosine ?

Frosine. Ah, mon Dieu ! que vous vous portez bien et que vous avez là un vrai visage de santé !

Harpagon. Qui, moi ?

Frosine. Jamais je ne vous vis un visage si frais et si
 25 gaillard.

Harpagon. Tout de bon ?

Frosine. Comment ! vous n'avez de votre vie été si jeune que vous êtes ; et je vois des gens de vingt-cinq ans qui sont plus vieux que vous.

Harpagon. Cependant, Frosine, j'en ai soixante bien comptés.

Frosine. Hé bien ! qu'est-ce que cela, soixante ans ? Voilà bien de quoi ! C'est la fleur de l'âge, cela, et vous entrez maintenant dans la belle saison de l'homme. 5

Harpagon. Il est vrai ; mais vingt années de moins pourtant ne me feroient point de mal, que je crois.

Frosine. Vous moquez-vous ? Vous n'avez pas besoin de cela, et vous êtes d'une pâte à vivre jusques à cent ans.

Harpagon. Tu le crois ? 10

Frosine. Assurément. Vous en avez toutes les marques. Tenez-vous un peu. Oh que voilà bien, entre vos deux yeux, un signe de longue vie !

Harpagon. Tu te connois à cela ?

Frosine. Sans doute. Montrez-moi votre main. Ah, 15 mon Dieu ! quelle ligne de vie !

Harpagon. Comment ?

Frosine. Ne voyez-vous pas jusqu'où va cette ligne-là ?

Harpagon. Hé bien ! qu'est-ce que cela veut dire ?

Frosine. Par ma foi ! je disois cent ans ; mais vous 20 passerez les six-vingts.

Harpagon. Est-il possible ?

Frosine. Il faudra vous assommer, vous dis-je ; et vous mettrez en terre et vos enfants, et les enfants de vos enfants. 25

Harpagon. Tant mieux ! Comment va notre affaire ?

Frosine. Faut-il le demander ? et me voit-on mêler de rien dont je ne vienne à bout ? J'ai, surtout pour les mariages, un talent merveilleux ; il n'est point de partis au monde que je ne trouve en peu de temps le moyen 30 d'accoupler ; et je crois, si je me l'étois mis en tête, que je marierois le Grand Turc avec la République de Venise. Il n'y avoit pas, sans doute, de si grandes difficultés à cette affaire-ci. Comme j'ai commerce chez elles, je les ai à

fond l'une et l'autre entretenues de vous, et j'ai dit à la mère le dessein que vous aviez conçu pour Mariane, à la voir passer dans la rue, et prendre l'air à sa fenêtre.

Harpagon. Qui a fait réponse. . . .

5 *Frosine.* Elle a reçu la proposition avec joie ; et quand je lui ai témoigné que vous souhaitiez fort que sa fille assistât ce soir au contrat de mariage qui se doit faire de la vôtre, elle y a consenti sans peine, et me l'a confiée pour cela.

10 *Harpagon.* C'est que je suis obligé, Frosine, de donner à souper au seigneur Anselme ; et je serai bien aise qu'elle soit du régál.

Frosine. Vous avez raison. Elle doit après dîné rendre visite à votre fille, d'où elle fait son compte d'aller faire
15 un tour à la foire, pour venir ensuite au soupé.

Harpagon. Hé bien ! elles iront ensemble dans mon carrosse, que je leur prêterai.

Frosine. Voilà justement son affaire.

Harpagon. Mais, Frosine, as-tu entretenu la mère
20 touchant le bien qu'elle peut donner à sa fille ? Lui as-tu dit qu'il falloit qu'elle s'aidât un peu, qu'elle fît quelque effort, qu'elle se saignât pour une occasion comme celle-ci ? Car encore n'épouse-t-on point une fille, sans qu'elle apporte quelque chose.

25 *Frosine.* Comment ? c'est une fille qui vous apportera douze mille livres de rente.

Harpagon. Douze mille livres de rente !

Frosine. Oui. Premièrement, elle est nourrie et élevée dans une grande épargne de bouche ; c'est une fille
30 accoutumée à vivre de salade, de lait, de fromage et de pommes, et à laquelle par conséquent il ne faudra ni table bien servie, ni consommés exquis, ni orges mondés perpétuels, ni les autres délicatesses qu'il faudroit pour une autre femme ; et cela ne va pas à si peu de chose, qu'il

ne monte bien, tous les ans, à trois mille francs pour le moins. Outre cela, elle n'est curieuse que d'une propreté fort simple, et n'aime point les superbes habits, ni les riches bijoux, ni les meubles somptueux, où donnent ses pareilles avec tant de chaleur ; et cet article-là vaut plus 5 de quatre mille livres par an. De plus, elle a une aversion horrible pour le jeu, ce qui n'est pas commun aux femmes d'aujourd'hui ; et j'en sais une de nos quartiers qui a perdu, à trente-et-quarante, vingt mille francs cette année. Mais n'en prenons rien que le quart. Cinq mille francs au 10 jeu par an, et quatre millé francs en habits et bijoux, cela fait neuf mille livres ; et mille écus que nous mettrons pour la nourriture, ne voilà-t-il pas par année vos douze mille francs bien comptés ?

Harpagon. Oui, cela n'est pas mal ; mais ce compte-là 15 n'est rien de réel.

Frosine. Pardonnez-moi. N'est-ce pas quelque chose de réel, que de vous apporter en mariage une grande sobriété, l'héritage d'un grand amour de simplicité de parure, et l'acquisition d'un grand fonds de haine pour 20 le jeu ?

Harpagon. C'est une raillerie, que de vouloir me constituer sa dot de toutes les dépenses qu'elle ne fera point. Je n'irai pas donner quittance de ce que je ne reçois pas ; et il faut bien que je touche quelque 25 chose.

Frosine. Mon Dieu ! vous toucherez assez ; et elles m'ont parlé d'un certain pays où elles ont du bien dont vous serez le maître.

Harpagon. Il faudra voir cela. Mais, Frosine, il y 30 a encore une chose qui m'inquiète. La fille est jeune, comme tu vois ; et les jeunes gens d'ordinaire n'aiment que leurs semblables, ne cherchent que leur compagnie. J'ai peur qu'un homme de mon âge ne soit pas de son

goût ; et que cela n'è vienne à produire chez moi certains petits désordres qui ne m'accommoderoient pas.

Frosine. Ah ! que vous la connoissez mal ! C'est encore une particularité que j'avois à vous dire. Elle a une aversion épouvantable pour tous les jeunes gens, et n'a de l'amour que pour les vieillards.

Harpagon. Elle ?

Frosine. Oui, elle. Je voudrois que vous l'eussiez entendu parler là-dessus. Elle ne peut souffrir du tout la vue d'un jeune homme ; mais elle n'est point plus ravie, dit-elle, que lorsqu'elle peut voir un beau vieillard avec une barbe majestueuse. Les plus vieux sont pour elle les plus charmants, et je vous avertis de n'aller pas vous faire plus jeune que vous êtes. Elle veut tout au moins qu'on soit sexagénaire ; et il n'y a pas quatre mois encore, qu'étant prête d'être mariée, elle rompit tout net le mariage, sur ce que son amant fit voir qu'il n'avoit que cinquante-six ans, et qu'il ne prit point de lunettes pour signer le contrat.

20 *Harpagon.* Sur cela seulement ?

Frosine. Oui. Elle dit que ce n'est pas contentement pour elle que cinquante-six ans ; et surtout, elle est pour les nez qui portent des lunettes.

Harpagon. Certes, tu me dis là une chose nouvelle.

25 *Frosine.* Cela va plus loin qu'on ne vous peut dire. On lui voit dans sa chambre quelques tableaux et quelques estampes ; mais que pensez-vous que ce soit ? Des Adonis ? des Céphales ? des Pâris ? et des Apollons ? Non : de beaux portraits de Saturne, du roi Priam, du vieux Nestor, et du bon père Anchise sur les épaules de son fils.

30 *Harpagon.* Cela est admirable ! Voilà ce que je n'aurois jamais pensé ; et je suis bien aise d'apprendre qu'elle est de cette humeur. En effet, si j'avois été femme, je n'aurois point aimé les jeunes hommes.

Frosine. Je le crois bien. Voilà de belles drogues que des jeunes gens pour les aimer ! Ce sont de beaux morveux, de beaux godelureaux, pour donner envie de leur peau ; et je voudrois bien savoir quel ragoût il y a à eux. 5

Harpagon. Pour moi, je n'y en comprends point ; et je ne sais pas comment il y a des femmes qui les aiment tant.

Frosine. Il faut être folle fieffée. Trouver la jeunesse aimable ! est-ce avoir le sens commun ? Sont-ce des 10 hommes que de jeunes blondins ? et peut-on s'attacher à ces animaux-là ?

Harpagon. C'est ce que je dis tous les jours : avec leur ton de poule laitée, et leurs trois petits brins de barbe relevés en barbe de chat, leurs perruques d'étoupes, leurs 15 hauts-de-chausses tout tombants, et leurs estomacs débraillés.

Frosine. Hé ! cela est bien bâti, auprès d'une personne comme vous. Voilà un homme cela. Il y a là de quoi satisfaire à la vue ; et c'est ainsi qu'il faut être fait et 20 vêtu, pour donner de l'amour.

Harpagon. Tu me trouves bien ?

Frosine. Comment ! vous êtes à ravir, et votre figure est à peindre. Tournez-vous un peu, s'il vous plaît. Il ne se peut pas mieux. Que je vous voie marcher. Voilà 25 un corps taillé, libre, et dégagé comme il faut, et qui ne marque aucune incommodité.

Harpagon. Je n'en ai pas de grandes, Dieu merci. Il n'y a que ma fluxion, qui me prend de temps en temps.

Frosine. Cela n'est rien. Votre fluxion ne vous sied 30 point mal, et vous avez grâce à tousser.

Harpagon. Dis-moi un peu : Mariane ne m'a-t-elle point encore vu ? N'a-t-elle point pris garde à moi en passant ?

Frosine. Non ; mais nous nous sommes fort entretenues de vous. Je lui ai fait un portrait de votre personne ; et je n'ai pas manqué de lui vanter votre mérite, et l'avantage que ce lui seroit d'avoir un mari comme
5 vous.

Harpagon. Tu as bien fait, et je t'en remercie.

Frosine. J'aurois, monsieur, une petite prière à vous faire. J'ai un procès que je suis sur le point de perdre, faute d'un peu d'argent (*Harpagon prend un air sérieux*) ; et
10 vous pourriez facilement me procurer le gain de ce procès, si vous aviez quelque bonté pour moi. Vous ne sauriez croire le plaisir qu'elle aura de vous voir. (*Harpagon reprend un air gai.*) Ah ! que vous lui plairez ! et que
votre fraise à l'antique fera sur son esprit un effet admi-
15 rable ! Mais surtout elle sera charmée de votre haut-de-chausses, attaché au pourpoint avec des aiguillettes : c'est pour la rendre folle de vous ; et un amant aiguilleté sera pour elle un ragoût merveilleux.

Harpagon. Certes, tu me ravis de me dire cela.

20 *Frosine.* En vérité, monsieur, ce procès m'est d'une conséquence tout à fait grande. (*Harpagon reprend son visage sévère.*) Je suis ruinée, si je le perds ; et quelque petite assistance me rétablirait mes affaires. Je voudrais que vous eussiez vu le ravissement où elle étoit à m'entendre
25 parler de vous. (*Harpagon reprend un air gai.*) La joie éclatoit dans ses yeux, au récit de vos qualités ; et je l'ai mise enfin dans une impatience extrême de voir ce mariage entièrement conclu.

Harpagon. Tu m'as fait grand plaisir, Frosine ; et je
30 t'en ai, je te l'avoue, toutes les obligations du monde.

Frosine. Je vous prie, monsieur, de me donner le petit secours que je vous demande. (*Harpagon reprend son air sérieux.*) Cela me remettra sur pied, et je vous en serai éternellement obligée.

Harpagon. Adieu. Je vais achever mes dépêches.

Frosine. Je vous assure, monsieur, que vous ne sauriez jamais me soulager dans un plus grand besoin.

Harpagon. Je mettrai ordre que mon carrosse soit tout prêt pour vous mener à la foire. 5

Frosine. Je ne vous importunerois pas, si je ne m'y voyois forcée par la nécessité.

Harpagon. Et j'aurai soin qu'on soupe de bonne heure, pour ne vous point faire malades.

Frosine. Ne me refusez pas la grâce dont je vous sollicite. Vous ne sauriez croire, monsieur, le plaisir 10 que. . . .

Harpagon. Je m'en vais. Voilà qu'on m'appelle. Jusqu'à tantôt.

Frosine. (Seule.) Que la fièvre te serre, chien de vilain 15 à tous les diables ! Le ladre a été ferme à toutes mes attaques ; mais il ne me faut pas pourtant quitter la négociation ; et j'ai l'autre côté, en tout cas, d'où je suis assurée de tirer bonne récompense.

ACTE III

SCÈNE I¹

HARPAGON, CLÉANTE, ÉLISE, VALÈRE, DAME
CLAUDE, MAÎTRE JACQUES, BRINDAVOINE,
LA MERLUCHE.

Harpon. Allons, venez çà tous, que je vous distribue mes ordres pour tantôt, et règle à chacun son emploi. Approchez, dame Claude. Commençons par vous. (*Elle tient un balai.*) Bon, vous voilà les armes à la main. Je
5 vous commets au soin de nettoyer partout ; et surtout prenez garde de ne point frotter les meubles trop fort, de peur de les user. Outre cela, je vous constitue, pendant le soupé, au gouvernement des bouteilles ; et, s'il s'en écarte quelqu'une et qu'il se casse quelque
10 chose, je m'en prendrai à vous et le rabattrai sur vos gages.

Maître Jacques. (À part.) Châtiment politique.

Harpon. Allez. Vous, Brindavoine, et vous, la Merluche, je vous établis dans la charge de rincer les
15 verres, et de donner à boire, mais seulement lorsque l'on aura soif, et non pas selon la coutume de certains impertinents de laquais qui viennent provoquer les gens,

¹ This long Scene is divided in some editions into five Scenes with the departure first of Dame Claude, secondly of the two valets, thirdly of Élise, fourthly of Cléante ; the instructions to Maître Jacques forming Scene five.

et les faire aviser de boire lorsqu'on n'y songe pas. Attendez qu'on vous en demande plus d'une fois, et vous ressouvenez de porter toujours beaucoup d'eau.

Maître Jacques. (À part.) Oui : le vin pur monte à la tête. 5

La Merluche. Quitterons-nous nos souquenilles, monsieur ?

Harpagon. Oui, quand vous verrez venir les personnes ; et gardez bien de gâter vos habits.

Brindavoine. Vous savez bien, monsieur, qu'un des 10 devants de mon pourpoint est couvert d'une grande tache de l'huile de la lampe.

La Merluche. Et moi, monsieur, que j'ai mon haut-de-chausses tout troué par derrière, et qu'on me voit, 15 révérence parler. . . .

Harpagon. Paix. Rangez cela adroitement du côté de la muraille, et présentez toujours le devant au monde. (À Brinda-voine, en lui montrant comment il doit mettre son chapeau au-devant de son pourpoint, pour cacher la tache d'huile.) Et vous, tenez toujours 20 votre chapeau ainsi, lorsque vous servirez. Pour vous, ma fille, vous aurez l'œil sur ce que l'on desservira, et prendrez garde qu'il ne s'en fasse aucun dégât. Cela sied bien aux filles. Mais cependant préparez-vous à bien recevoir ma maîtresse, qui vous doit venir visiter et vous mener avec elle à la foire. Entendez-vous ce que je vous dis ? 25

Élise. Oui, mon père.

Harpagon. Et vous, mon fils le Damoiseau, à qui j'ai la bonté de pardonner l'histoire de tantôt, ne vous allez pas aviser non plus de lui faire mauvais visage.

Cléante. Moi, mon père, mauvais visage ? Et par 30 quelle raison ?

Harpagon. Mon Dieu ! nous savons le train des enfants dont les pères se remarient, et de quel œil ils

ont coutume de regarder ce qu'on appelle belle-mère. Mais si vous souhaitez que je perde le souvenir de votre dernière fredaine, je vous recommande surtout de régaler d'un bon visage cette personne-là, et de lui faire enfin
5 tout le meilleur accueil qu'il vous sera possible.

Cléante. À vous dire le vrai, mon père, je ne puis pas vous promettre d'être bien aise qu'elle devienne ma belle-mère : je mentirois, si je vous le disois ; mais pour ce qui est de la bien recevoir et de lui faire bon visage,
10 je vous promets de vous obéir ponctuellement sur ce chapitre.

Harpagon. Prenez-y garde au moins.

Cléante. Vous verrez que vous n'aurez pas sujet de vous en plaindre.

15 *Harpagon.* Vous ferez sagement. Valère, aide-moi à ceci. Ho ça, maître Jacques, approchez-vous, je vous ai gardé pour le dernier.

Maître Jacques. Est-ce à votre cocher, monsieur, ou bien à votre cuisinier, que vous voulez parler ? car je
20 suis l'un et l'autre.

Harpagon. C'est à tous les deux.

Maître Jacques. Mais à qui des deux le premier ?

Harpagon. Au cuisinier.

Maître Jacques. Attendez donc, s'il vous plaît.

[*Maître Jacques ôte sa casaque de cocher, et paroît vêtu en cuisinier.*]

25 *Harpagon.* Quelle diantre de cérémonie est-ce là ?

Maître Jacques. Vous n'avez qu'à parler.

Harpagon. Je me suis engagé, maître Jacques, à donner ce soir à souper.

Maître Jacques. (*À part.*) Grande merveille !

30 *Harpagon.* Dis-moi un peu, nous feras-tu bonne chère ?

Maître Jacques. Oui, si vous me donnez bien de l'argent.

Harpagon. Que diable, toujours de l'argent! Il semble qu'ils n'aient autre chose à dire: de l'argent, de l'argent, de l'argent. Ah! ils n'ont que ce mot à la bouche: de l'argent. Toujours parler d'argent. Voilà leur épée de chevet, de l'argent! 5

Valère. Je n'ai jamais vu de réponse plus impertinente que celle-là. Voilà une belle merveille que de faire bonne chère avec bien de l'argent: c'est une chose la plus aisée du monde, et il n'y a si pauvre esprit qui n'en fît bien autant; mais pour agir en habile homme, il faut parler 10 de faire bonne chère avec peu d'argent.

Maître Jacques. Bonne chère avec peu d'argent!

Valère. Oui.

Maître Jacques. (À *Valère.*) Par ma foi, monsieur l'intendant, vous nous obligerez de nous faire voir ce secret, 15 et de prendre mon office de cuisinier: aussi bien vous mêlez-vous céans d'être factoton.

Harpagon. Taisez-vous. Qu'est-ce qu'il nous faudra?

Maître Jacques. Voilà monsieur votre intendant, qui vous fera bonne chère pour peu d'argent. 20

Harpagon. Haye! je veux que tu me répondes.

Maître Jacques. Combien serez-vous de gens à table?

Harpagon. Nous serons huit ou dix; mais il ne faut prendre que huit: quand il y a à manger pour huit, il y en a bien pour dix. 25

Valère. Cela s'entend.

Maître Jacques. Hé bien! il faudra quatre grands potages, et cinq assiettes. Potages. . . . Entrées. . . .

Harpagon. Que diable! voilà pour traiter toute une ville entière. 30

Maître Jacques. Rôt. . . .

Harpagon. (Mettant la main sur la bouche de maître Jacques.) Ah! traître, tu manges tout mon bien.

Maître Jacques. Entremets. . . .

Harpagon. (Mettant encore la main sur la bouche de maître Jacques.)
Encore?

Valère. Est-ce que vous avez envie de faire crever tout le monde? et Monsieur a-t-il invité des gens pour
5 les assassiner à force de mangeaille? Allez-vous-en lire un peu les préceptes de la santé, et demander aux médecins s'il y a rien de plus préjudiciable à l'homme que de manger avec excès.

Harpagon. Il a raison.

10 *Valère.* Apprenez, maître Jacques, vous et vos pareils, que c'est un coupe-gorge qu'une table remplie de trop de viandes, que pour se bien montrer ami de ceux que l'on invite, il faut que la frugalité règne dans les repas qu'on donne; et que, suivant le dire d'un ancien, *il faut manger*
15 *pour vivre, et non pas vivre pour manger.*

Harpagon. Ah! que cela est bien dit! Approche, que je t'embrasse pour ce mot. Voilà la plus belle sentence que j'aie entendue de ma vie. *Il faut vivre pour manger, et non pas manger pour vi.* . . . Non, ce
20 n'est pas cela. Comment est-ce que tu dis?

Valère. *Qu'il faut manger pour vivre, et non pas vivre pour manger.*

Harpagon. (À maître Jacques.) Oui. Entends-tu?
(À Valère.) Qui est le grand homme qui a dit cela?

25 *Valère.* Je ne me souviens pas maintenant de son nom.

Harpagon. Souviens-toi de m'écrire ces mots : je les veux faire graver en lettres d'or sur la cheminée de ma salle.

Valère. Je n'y manquerai pas. Et pour votre soupé,
30 vous n'avez qu'à me laisser faire : je réglerai tout cela comme il faut.

Harpagon. Fais donc.

Maître Jacques. Tant mieux : j'en aurai moins de peine.

Harpagon. Il faudra de ces choses dont on ne mange guère, et qui rassasient d'abord : quelque bon haricot bien gras, avec quelque pâté en pot bien garni de marrons.

Valère. Reposez-vous sur moi.

Harpagon. Maintenant, maître Jacques, il faut 5 nettoyer mon carrosse.

Maître Jacques. Attendez. Ceci s'adresse au cocher.
(*Maître Jacques remet sa casaque.*) Vous dites. . . .

Harpagon. Qu'il faut nettoyer mon carrosse, et tenir mes chevaux tout prêts pour conduire à la foire. . . . 10

Maître Jacques. Vos chevaux, monsieur ? Ma foi, ils ne sont point du tout en état de marcher. Je ne vous dirai point qu'ils sont sur la litière, les pauvres bêtes n'en ont point, et ce seroit fort mal parler ; mais vous leur faites observer des jeûnes si austères, que ce ne sont 15 plus rien que des idées ou des fantômes, des façons de chevaux.

Harpagon. Les voilà bien malades : ils ne font rien.

Maître Jacques. Et pour ne faire rien, monsieur, est-ce qu'il ne faut rien manger ? Il leur vaudroit bien 20 mieux, les pauvres animaux, de travailler beaucoup, de manger de même. Cela me fend le cœur, de les voir ainsi exténués ; car enfin j'ai une tendresse pour mes chevaux, qu'il me semble que c'est moi-même quand je les vois pâtir ; je m'ôte tous les jours pour eux les choses 25 de la bouche ; et c'est être, monsieur, d'un naturel trop dur, que de n'avoir nulle pitié de son prochain.

Harpagon. Le travail ne sera pas grand, d'aller jusqu'à la foire.

Maître Jacques. Non, monsieur, je n'ai pas le courage 30 de les mener, et je ferois conscience de leur donner des coups de fouet, en l'état où ils sont. Comment voudriez-vous qu'ils traînaient un carrosse, qu'ils ne peuvent pas se traîner eux-mêmes ?

Valère. Monsieur, j'obligerai le voisin Picard à se charger de les conduire : aussi bien nous fera-t-il ici besoin pour apprêter le soupé.

Maître Jacques. Soit ; j'aime mieux encore qu'ils
5 meurent sous la main d'un autre que sous la mienne.

Valère. Maître Jacques fait bien le raisonnable.

Maître Jacques. Monsieur l'intendant fait bien le nécessaire.

Harpagon. Paix !

10 *Maître Jacques.* Monsieur, je ne saurois souffrir les flatteurs ; et je vois que ce qu'il en fait, que ses contrôles perpétuels sur le pain et le vin, le bois, le sel, et la chandelle, ne sont rien que pour vous gratter, et vous faire sa cour. J'enrage de cela, et je suis fâché tous les
15 jours d'entendre ce qu'on dit de vous ; car enfin je me sens pour vous de la tendresse, en dépit que j'en aie, et après mes chevaux, vous êtes la personne que j'aime le plus.

Harpagon. Pourrois-je savoir de vous, maître Jacques,
20 ce que l'on dit de moi ?

Maître Jacques. Oui, monsieur, si j'étois assuré que cela ne vous fâchât point.

Harpagon. Non, en aucune façon.

Maître Jacques. Pardonnez-moi : je sais fort bien que
25 je vous mettrois en colère.

Harpagon. Point du tout. Au contraire, c'est me faire plaisir, et je suis bien aise d'apprendre comme on parle de moi.

Maître Jacques. Monsieur, puisque vous le voulez, je
30 vous dirai franchement qu'on se moque partout de vous ; qu'on nous jette de tous côtés cent brocards à votre sujet ; et que l'on n'est point plus ravi que de vous tenir au cul et aux chausses, et de faire sans cesse des contes de votre lésine. L'un dit que vous faites imprimer des almanachs

particuliers, où vous faites doubler les quatre-temps et les vigiles, afin de profiter des jeûnes où vous obligez votre monde ; l'autre, que vous avez toujours une querelle toute prête à faire à vos valets dans le temps des étrennes, ou de leur sortie d'avec vous, pour vous trouver une raison 5 de ne leur donner rien. Celui-là conte qu'une fois vous fîtes assigner le chat d'un de vos voisins, pour vous avoir mangé un reste d'un gigot de mouton ; celui-ci, que l'on vous surprit une nuit, en venant dérober vous-même l'avoine de vos chevaux ; et que votre cocher, qui étoit 10 celui d'avant moi, vous donna dans l'obscurité je ne sais combien de coups de bâton dont vous ne voulûtes rien dire. Enfin voulez-vous que je vous le dise ? On ne saurait aller nulle part où l'on ne vous entende accom- 15 moder de toutes pièces ; vous êtes la fable et la risée de tout le monde ; et jamais on ne parle de vous que sous les noms d'avare, de ladre, de vilain et de fesse-mathieu.

Harpagon. (En battant maître Jacques.) Vous êtes un sot, un maraud, un coquin et un impudent.

Maître Jacques. Hé bien ! ne l'avois-je pas deviné ? 20 Vous ne m'avez pas voulu croire. Je vous l'avois bien dit que je vous fâcherois de vous dire la vérité.

Harpagon. Apprenez à parler.

SCÈNE II

MAÎTRE JACQUES, VALÈRE

Valère. (Riant.) À ce que je puis voir, maître Jacques, on paye mal votre franchise. 25

Maître Jacques. Morbleu, monsieur le nouveau venu, qui faites l'homme d'importance, ce n'est pas votre affaire. Riez de vos coups de bâton quand on vous en donnera, et ne venez point rire des miens

Valère. Ah ! monsieur maître Jacques, ne vous fâchez pas, je vous prie.

Maître Jacques. (Bas.) Il file doux. Je veux faire le brave, et s'il est assez sot pour me craindre, le frotter 5 quelque peu. (Haut.) Savez-vous bien, monsieur le rieur, que je ne ris pas, moi ? et que si vous m'échauffez la tête, je vous ferai rire d'une autre sorte ?

[*Maître Jacques pousse Valère jusqu'au fond du théâtre, en le menaçant.*]

Valère. Hé ! doucement.

Maître Jacques. Comment, doucement ? Il ne me 10 plaît, pas, moi.

Valère. De grâce !

Maître Jacques. Vous êtes un impertinent.

Valère. Monsieur maître Jacques. . . .

Maître Jacques. Il n'y a point de monsieur maître 15 Jacques pour un double. Si je prends un bâton, je vous rosserai d'importance.

Valère. Comment, un bâton ?

[*Valère fait reculer maître Jacques à son tour.*]

Maître Jacques. Hé ! je ne parle pas de cela.

Valère. Savez-vous bien, monsieur le fat, que je suis 20 homme à vous rosser vous-même ?

Maître Jacques. Je n'en doute pas.

Valère. Que vous n'êtes, pour tout potage, qu'un faquin de cuisinier ?

Maître Jacques. Je le sais bien.

25 *Valère.* Et que vous ne me connoissez pas encore ?

Maître Jacques. Pardonnez-moi.

Valère. Vous me rosserez, dites-vous ?

Maître Jacques. Je le disois en raillant. .

Valère. Et moi, je ne prends point de goût à votre 30 raillerie. (Donnant des coups de bâton à maître Jacques.) Apprenez que vous êtes un mauvais railleur.

Maître Jacques. Peste soit la sincérité ! c'est un

mauvais métier. Désormais j'y renonce, et je ne veux plus dire vrai. Passe encore pour mon maître, il a quelque droit de me battre ; mais pour ce monsieur l'intendant, je m'en vengerai si je puis.

SCÈNE III¹

FROSINE, MARIANE, MAÎTRE JACQUES

Frosine. Savez-vous, maître Jacques, si votre maître 5
est au logis ?

Maître Jacques. Oui, vraiment, il y est, je ne le sais
que trop.

Frosine. Dites-lui, je vous prie, que nous sommes ici.

SCÈNE IV

MARIANE, FROSINE

Mariane. Ah ! que je suis, Frosine, dans un étrange 10
état ! et s'il faut dire ce que je sens, que j'appréhende
cette vue !

Frosine. Mais pourquoi, et quelle est votre inquiétude ?

Mariane. Hélas ! me le demandez-vous ? et ne vous
figurez-vous point les alarmes d'une personne toute prête 15
à voir le supplice où l'on veut l'attacher ?

Frosine. Je vois bien que, pour mourir agréablement,
Harpagon n'est pas le supplice que vous voudriez em-
brasser ; et je connois à votre mine que le jeune blondin
dont vous m'avez parlé vous revient un peu dans l'esprit. 20

Mariane. Oui, c'est une chose, Frosine, dont je ne
veux pas me défendre ; et les visites respectueuses qu'il
a rendues chez nous ont fait, je vous l'avoue, quelque
effet dans mon âme.

¹ Scene vii. in certain editions.

Frosine. Mais avez-vous su quel il est ?

Mariane. Non, je ne sais point quel il est. Mais je sais qu'il est fait d'un air à se faire aimer ; que, si l'on pouvoit mettre les choses à mon choix, je le prendrois
5 plutôt qu'un autre ; et qu'il ne contribue pas peu à me faire trouver un tourment effroyable dans l'époux qu'on veut me donner.

Frosine. Mon Dieu ! tous ces blondins sont agréables, et débitent fort bien leur fait ; mais la plupart sont gueux
10 comme des rats, et il vaut mieux, pour vous, de prendre un vieux mari qui vous donne beaucoup de bien. Je vous avoue que les sens ne trouvent pas si bien leur compte du côté que je dis, et qu'il y a quelques petits dégoûts à essayer avec un tel époux ; mais cela n'est pas
15 pour durer, et sa mort, croyez-moi, vous mettra bientôt en état d'en prendre un plus aimable, qui réparera toutes choses.

Mariane. Mon Dieu ! Frosine, c'est une étrange affaire, lorsque, pour être heureuse, il faut souhaiter ou
20 attendre le trépas de quelqu'un, et la mort ne suit pas tous les projets que nous faisons.

Frosine. Vous moquez-vous ? Vous ne l'épousez qu'aux conditions de vous laisser veuve bientôt ; et ce doit être là un des articles du contrat. Il seroit bien impertinent
25 de ne pas mourir dans trois mois ! Le voici en propre personne.

Mariane. Ah ! Frosine, quelle figure !

SCÈNE V

HARPAGON, FROSINE, MARIANE

Harpagon. (À *Mariane.*) Ne vous offensez pas, ma belle, si je viens à vous avec des lunettes. Je sais que vos appas

frappent assez les yeux, sont assez visibles d'eux-mêmes, et qu'il n'est pas besoin de lunettes pour les apercevoir ; mais enfin c'est avec des lunettes qu'on observe les astres, et je maintiens et garantis que vous êtes un astre, mais un astre, le plus bel astre qui soit dans le pays des astres. 5
Frosine, elle ne répond mot, et ne témoigne, ce me semble, aucune joie de me voir.

Frosine. C'est qu'elle est encore toute surprise ; et puis les filles ont toujours honte à témoigner d'abord ce qu'elles ont dans l'âme. 10

Harpagon. (*À Frosine.*) Tu as raison. (*À Mariane.*) Voilà, belle mignonne, ma fille qui vient vous saluer.

SCÈNE VI

ÉLISE, HARPAGON, MARIANE, FROSINE

Mariane. Je m'acquitte bien tard, madame, d'une telle visite.

Élise. Vous avez fait, madame, ce que je devois faire, 15
et c'étoit à moi de vous prévenir.

Harpagon. Vous voyez qu'elle est grande ; mais mauvaise herbe croît toujours.

Mariane. (*Bas, à Frosine.*) O ! l'homme déplaisant !

Harpagon. (*Bas, à Frosine.*) Que dit la belle ? 20

Frosine. Qu'elle vous trouve admirable.

Harpagon. C'est trop d'honneur que vous me faites, adorable mignonne.

Mariane. (*À part.*) Quel animal !

Harpagon. Je vous suis trop obligé de ces sentiments. 25

Mariane. (*À part.*) Je n'y puis plus tenir.

Harpagon. Voici mon fils aussi qui vous vient faire la révérence.

Mariane. (Bas, à Frosine.) Ah! Frosine, quelle rencontre! C'est justement celui dont je t'ai parlé.

Frosine. (À Mariane.) L'aventure est merveilleuse.

Harpagon. Je vois que vous vous étonnez de me voir
5 de si grands enfants; mais je serai bientôt défait et de
l'un et de l'autre.

SCÈNE VII

CLÉANTE, HARPAGON, ÉLISE, MARIANE, FROSINE

Cléante. Madame, à vous dire le vrai, c'est ici une
aventure où sans doute je ne m'attendois pas; et mon
père ne m'a pas peu surpris lorsqu'il m'a dit tantôt le
10 dessein qu'il avoit formé.

Mariane. Je puis dire la même chose. C'est une
rencontre imprévue qui m'a surprise autant que vous; et
je n'étois point préparée à une pareille aventure.

Cléante. Il est vrai que mon père, madame, ne peut
15 pas faire un plus beau choix, et que ce m'est une sensible
joie que l'honneur de vous voir; mais, avec tout cela,
je ne vous assurerai point que je me réjouis du dessein où
vous pourriez être de devenir ma belle-mère. Le com-
pliment, je vous l'avoue, est trop difficile pour moi; et
20 c'est un titre, s'il vous plaît, que je ne vous souhaite
point. Ce discours paroîtra brutal aux yeux de quelques-
uns; mais je suis assuré que vous serez personne à le
prendre comme il faudra; que c'est un mariage, madame,
où vous vous imaginez bien que je dois avoir de la ré-
25 pugnance; que vous n'ignorez pas, sachant ce que je
suis, comme il choque mes intérêts; et que vous voulez
bien enfin que je vous dise, avec la permission de mon
père, que si les choses dépendoient de moi, cet hymen
ne se feroit point.

Harpagon. Voilà un compliment bien impertinent !
Quelle belle confession à lui faire !

Mariane. Et moi, pour vous répondre, j'ai à vous dire que les choses sont fort égales ; et que si vous auriez de la répugnance à me voir votre belle-mère, je n'en aurois 5 pas moins sans doute à vous voir mon beau-fils. Ne croyez pas, je vous prie, que ce soit moi qui cherche à vous donner cette inquiétude. Je serois fort fâchée de vous causer du déplaisir ; et, si je ne m'y vois forcée par une puissance absolue, je vous donne ma parole que je 10 ne consentirai point au mariage qui vous chagrine.

Harpagon. Elle a raison : à sot compliment il faut une réponse de même. Je vous demande pardon, ma belle, de l'impertinence de mon fils. C'est un jeune sot, qui ne sait pas encore la conséquence des paroles qu'il dit. 15

Mariane. Je vous promets que ce qu'il m'a dit ne m'a point du tout offensée ; au contraire, il m'a fait plaisir de m'expliquer ainsi ses véritables sentiments. J'aime de lui un aveu de la sorte ; et s'il avoit parlé d'autre façon, je l'en estimerois bien moins. 20

Harpagon. C'est beaucoup de bonté à vous de vouloir ainsi excuser ses fautes. Le temps le rendra plus sage, et vous verrez qu'il changera de sentiments.

Cléante. Non, mon père, je ne suis point capable d'en changer, et je prie instamment Madame de le croire. 25

Harpagon. Mais voyez quelle extravagance ! il continue encore plus fort.

Cléante. Voulez-vous que je trahisse mon cœur ?

Harpagon. Encore ! Avez-vous envie de changer ce discours ? 30

Cléante. Hé bien ! puisque vous voulez que je parle d'autre façon, souffrez, madame, que je me mette ici à la place de mon père, et que je vous avoue que je n'ai rien vu dans le monde de si charmant que vous ; que

je ne conçois rien d'égal au bonheur de vous plaire, et que le titre de votre époux est une gloire, une félicité que je préférerois aux destinées des plus grands princes de la terre. Oui, madame, le bonheur de vous posséder
 5 est à mes regards la plus belle de toutes les fortunes ; c'est où j'attache toute mon ambition ; il n'y a rien que je ne sois capable de faire pour une conquête si précieuse, et les obstacles les plus puissants. . . .

Harpagon. Doucement, mon fils, s'il vous plaît.

10 *Cléante.* C'est un compliment que je fais pour vous à Madame.

Harpagon. Mon Dieu ! j'ai une langue pour m'expliquer moi-même, et je n'ai pas besoin d'un procureur comme vous. Allons, donnez des sièges.

15 *Frosine.* Non ; il vaut mieux que de ce pas nous allions à la foire, afin d'en revenir plus tôt, et d'avoir tout le temps ensuite de vous entretenir.

Harpagon. (À *Brindavoine.*) Qu'on mette donc les chevaux au carrosse. Je vous prie de m'excuser, ma
 20 belle, si je n'ai pas songé à vous donner un peu de collation avant que de partir.

Cléante. J'y ai pourvu, mon père, et j'ai fait apporter ici quelques bassins d'oranges de la Chine, de citrons doux et de confitures, que j'ai envoyé quérir de votre part.

25 *Harpagon.* (Bas, à *Valère.*) Valère !

Valère. (À *Harpagon.*) Il a perdu le sens.

Cléante. Est-ce que vous trouvez, mon père, que ce ne soit pas assez ? Madame aura la bonté d'excuser cela, s'il lui plaît.

30 *Mariane.* C'est une chose qui n'étoit pas nécessaire.

Cléante. Avez-vous jamais vu, madame, un diamant plus vif que celui que vous voyez que mon père a au doigt ?

Mariane. Il est vrai qu'il brille beaucoup.

Cléante. (Ôtant du doigt de son père le diamant, et le donnant à *Mariane*.) Il faut que vous le voyiez de près.

Mariane. Il est fort beau sans doute, et jette quantité de feux.

Cléante. (Se mettant au-devant de *Mariane*, qui veut rendre le diamant.) 5
Nenni, madame : il est en de trop belles mains. C'est un présent que mon père vous a fait.

Harpagon. Moi ?

Cléante. N'est-il pas vrai, mon père, que vous voulez que Madame le garde pour l'amour de vous ? 10

Harpagon. (Bas, à son fils.) Comment ?

Cléante. Belle demande ! Il me fait signe de vous le faire accepter.

Mariane. Je ne veux point. . .

Cléante. (À *Mariane*.) Vous moquez-vous ? Il n'a garde 15
de le reprendre.

Harpagon. (À part.) J'enrage !

Mariane. Ce seroit. . .

Cléante. (Empêchant toujours *Mariane* de rendre le diamant.) Non, 20
vous dis-je, c'est l'offenser.

Mariane. De grâce.

Cléante. Point du tout.

Harpagon. (À part.) Peste soit. . .

Cléante. Le voilà qui se scandalise de votre refus.

Harpagon. (Bas, à son fils.) Ah ! traître. 25

Cléante. Vous voyez qu'il se désespère.

Harpagon. (Bas, à son fils, en le menaçant.) Bourreau que tu es !

Cléante. Mon père, ce n'est pas ma faute. Je fais ce que je puis pour l'obliger à la garder ; mais elle est 30
obstinée.

Harpagon. (Bas, à son fils, en le menaçant.) Pendard !

Cléante. Vous êtes cause, madame, que mon père me querelle.

Harpagon. (Bas, à son fils, avec les mêmes gestes.) Le coquin !

Cléante. (À *Mariane*.) Vous le ferez tomber malade. De grâce, madame, ne résistez point davantage.

Frosine. (À *Mariane*.) Mon Dieu ! que de façons ! Gardez la bague, puisque Monsieur le veut.

5 *Mariane.* (À *Harpagon*.) Pour ne vous point mettre en colère, je la garde maintenant ; et je prendrai un autre temps pour vous la rendre.

SCÈNE VIII

HARPAGON, MARIANE, FROSINE, CLÉANTE,
BRINDAVOINE, ÉLISE

Brindavoine. Monsieur, il y a là un homme qui veut vous parler.

10 *Harpagon.* Dis-lui que je suis empêché, et qu'il revienne une autre fois.

Brindavoine. Il dit qu'il vous apporte de l'argent.

Harpagon. (À *Mariane*.) Je vous demande pardon. Je reviens tout à l'heure.

SCÈNE IX

HARPAGON, MARIANE, CLÉANTE, ÉLISE, FROSINE,
LA MERLUCHE

15 *La Merluche.* (Courant, et faisant tomber *Harpagon*.) Monsieur. . .

Harpagon. Ah ! je suis mort.

Cléante. Qu'est-ce, mon père ? vous êtes-vous fait mal ?

Harpagon. Le traître assurément a reçu de l'argent
20 de mes débiteurs, pour me faire rompre le cou.

Valère. (À *Harpagon*.) Cela ne sera rien.

La Merluche. (À *Harpagon*.) Monsieur, je vous demande pardon, je croyois bien faire d'accourir vite.

Harpagon. Que viens-tu faire ici, bourreau ?

La Merluche. Vous dire que vos deux chevaux sont déferrés.

Harpagon. Qu'on les mène promptement chez le maréchal. 5

Cléante. En attendant qu'ils soient ferrés, je vais faire pour vous, mon père, les honneurs de votre logis, et conduire Madame dans le jardin, où je ferai porter la collation.

Harpagon. Valère, aie un peu l'œil à tout cela ; et 10 prends soin, je te prie, de m'en sauver le plus que tu pourras, pour le renvoyer au marchand.

Valère. C'est assez.

Harpagon. O fils impertinent, as-tu envie de me ruiner ? 15

ACTE IV

SCÈNE I

CLÉANTE, MARIANE, ÉLISE, FROSINE

Cléante. Rentrons ici, nous serons beaucoup mieux. Il n'y a plus autour de nous personne de suspect, et nous pouvons parler librement.

Élise. Oui, madame, mon frère m'a fait confidence de
5 la passion qu'il a pour vous. Je sais les chagrins et les déplaisirs que sont capables de causer de pareilles traverses ; et c'est, je vous assure, avec une tendresse extrême que je m'intéresse à votre aventure.

Mariane. C'est une douce consolation que de voir
10 dans ses intérêts une personne comme vous ; et je vous conjure, madame, de me garder toujours cette généreuse amitié, si capable de m'adoucir les cruautés de la fortune.

Frosine. Vous êtes, par ma foi, de malheureuses gens l'un et l'autre, de ne m'avoir point, avant tout ceci, avertie
15 de votre affaire. Je vous aurois sans doute détourné cette inquiétude, et n'aurois point amené les choses où l'on voit qu'elles sont.

Cléante. Que veux-tu ? C'est ma mauvaise destinée qui l'a voulu ainsi. Mais, belle Mariane, quelles résolu-
20 tions sont les vôtres ?

Mariane. Hélas ! suis-je en pouvoir de faire des

résolutions? Et dans la dépendance où je me vois, puis-je former que des souhaits?

Cléante. Point d'autre appui pour moi dans votre cœur que de simples souhaits? point de pitié officieuse, point d'affection agissante? 5

Mariane. Que saurois-je vous dire? Mettez-vous en ma place, et voyez ce que je puis faire. Avisez, ordonnez vous-même: je m'en remets à vous, et je vous crois trop raisonnable pour vouloir exiger de moi que ce qui peut m'être permis par l'honneur et la bienséance. 10

Cléante. Hélas! où me réduisez-vous, que de me renvoyer à ce que voudront me permettre les fâcheux sentiments d'un rigoureux honneur et d'une scrupuleuse bienséance?

Mariane. Mais que voulez-vous que je fasse! Quand 15 je pourrais passer sur quantité d'égards où notre sexe est obligé, j'ai de la considération pour ma mère. Elle m'a toujours élevée avec une tendresse extrême, et je ne saurois me résoudre à lui donner du déplaisir. Faites, agissez auprès d'elle, employez tous vos soins à gagner 20 son esprit. Vous pouvez faire et dire tout ce que vous voudrez; je vous en donne la licence; et, s'il ne tient qu'à me déclarer en votre faveur, je veux bien consentir à lui faire un aveu, moi-même, de tout ce que je sens pour vous. 25

Cléante. Frosine, ma pauvre Frosine, voudrais-tu nous servir?

Frosine. Par ma foi! faut-il demander? je le voudrais de tout mon cœur. Vous savez que, de mon naturel, je suis assez humaine. Le ciel ne m'a point fait l'âme de 30 bronze, et je n'ai que trop de tendresse à rendre de petits services, quand je vois des gens qui s'entraiment en tout bien et en tout honneur. Que pourrions-nous faire à ceci?

Cléante. Songe un peu, je te prie.

Mariane. Ouvre-nous des lumières.

Élise. Trouve quelque invention pour rompre ce que tu as fait.

5 *Frosine.* Ceci est assez difficile. (*À Mariane.*) Pour votre mère, elle n'est pas tout à fait déraisonnable, et peut-être pourroit-on la gagner, et la résoudre à transporter au fils le don qu'elle veut faire au père. (*À Cléante.*) Mais le mal que j'y trouve, c'est que votre père est votre
10 père.

Cléante. Cela s'entend.

Frosine. Je veux dire qu'il conservera du dépit, si l'on montre qu'on le refuse; et qu'il ne sera point d'humeur ensuite à donner son consentement à votre mariage. Il
15 faudroit, pour bien faire, que le refus vînt de lui-même, et tâcher par quelque moyen de le dégoûter de votre personne.

Cléante. Tu as raison.

Frosine. Oui, j'ai raison, je le sais bien. C'est là ce
20 qu'il faudroit; mais le diantre est d'en pouvoir trouver les moyens. Attendez: si nous avions quelque femme un peu sur l'âge, qui fût de mon talent, et jouât assez bien pour contrefaire une dame de qualité, par le moyen d'un train fait à la hâte, et d'un bizarre nom de marquise, ou
25 de vicomtesse, que nous supposerions de la basse Bretagne, j'aurois assez d'adresse pour faire accroire à votre père que ce seroit une personne riche, outre ses maisons, de cent mille écus en argent comptant; qu'elle seroit éperdument amoureuse de lui, et souhaiteroit de se voir sa femme,
30 jusqu'à lui donner tout son bien par contrat de mariage; et je ne doute point qu'il ne prêtât l'oreille à la proposition: car enfin il vous aime fort, je le sais; mais il aime un peu plus l'argent; et quand, ébloui de ce leurre, il auroit une fois consenti à ce qui vous touche, il

importeroit peu ensuite qu'il se désabusât, en venant à vouloir voir clair aux effets de notre marquise.

Cléante. Tout cela est fort bien pensé.

Frosine. Laissez-moi faire. Je viens de me ressouvenir d'une de mes amies, qui sera notre fait. 5

Cléante. Sois assurée, Frosine, de ma reconnoissance, si tu viens à bout de la chose. Mais, charmante Mariane, commençons, je vous prie, par gagner votre mère : c'est toujours beaucoup faire que de rompre ce mariage. Faites-y de votre part, je vous en conjure, tous les efforts qu'il vous 10 sera possible ; servez-vous de tout le pouvoir que vous donne sur elle cette amitié qu'elle a pour vous ; déployez sans réserve les grâces éloquentes, les charmes tout-puissants que le Ciel a placés dans vos yeux et dans votre bouche ; et n'oubliez rien, s'il vous plaît, de ces tendres paroles, de 15 ces douces prières, et de ces caresses touchantes à qui je suis persuadé qu'on ne sauroit rien refuser.

Mariane. J'y ferai tout ce que je puis, et n'oublierai aucune chose.

SCÈNE II

HARPAGON, CLÉANTE, MARIANE, ÉLISE,
FROSINE

Harpagon. (*À part, sans être aperçu.*) Ouais ! mon fils baise 20 la main de sa prétendue belle-mère, et sa prétendue belle-mère ne s'en défend pas fort. Y aurait-il quelque mystère là-dessous ?

Élise. Voilà mon père.

Harpagon. Le carrosse est tout prêt. Vous pouvez 25 partir quand il vous plaira.

Cléante. Puisque vous n'y allez pas, mon père, je m'en vais les conduire.

Harpagon. Non, demeurez. Elles iront bien toutes seules ; et j'ai besoin de vous.

SCÈNE III

HARPAGON, CLÉANTE

Harpagon. Or ça, intérêt de belle-mère à part, que te semble à toi de cette personne ?

5 *Cléante.* Ce qui m'en semble ?

Harpagon. Oui, de son air, de sa taille, de sa beauté, de son esprit ?

Cléante. Là, là.

Harpagon. Mais encore ?

10 *Cléante.* À vous en parler franchement, je ne l'ai pas trouvée ici ce que je l'avais crue. Son air est de franche coquette ; sa taille est assez gauche, sa beauté très médiocre, et son esprit des plus communs. Ne croyez pas que ce soit, mon père, pour vous en dégoûter ; car, belle-mère
15 pour belle-mère, j'aime autant celle-là qu'une autre.

Harpagon. Tu lui disois tantôt pourtant. . . .

Cléante. Je lui ai dit quelques douceurs en votre nom, mais c'étoit pour vous plaire.

Harpagon. Si bien donc que tu n'aurois pas d'inclina-
20 tion pour elle ?

Cléante. Moi ? point du tout.

Harpagon. J'en suis fâché ; car cela rompt une pensée qui m'étoit venue dans l'esprit. J'ai fait, en la voyant ici, réflexion sur mon âge ; et j'ai songé qu'on pourra
25 trouver à redire de me voir marier à une si jeune personne. Cette considération m'en faisoit quitter le dessein ; et comme je l'ai fait demander, et que je suis pour elle engagé de parole, je te l'aurois donnée, sans l'aversion que tu témoignes.

Cléante. À moi ?

Harpagon. À toi.

Cléante. En mariage ?

Harpagon. En mariage.

Cléante. Écoutez : il est vrai qu'elle n'est pas fort à 5
mon goût ; mais pour vous faire plaisir, mon père, je me
résoudrai à l'épouser, si vous voulez.

Harpagon. Moi ? Je suis plus raisonnable que tu ne
penses : je ne veux point forcer ton inclination.

Cléante. Pardonnez-moi, je me ferai cet effort pour 10
l'amour de vous.

Harpagon. Non, non : un mariage ne sauroit être
heureux où l'inclination n'est pas.

Cléante. C'est une chose, mon père, qui peut-être
viendra ensuite ; et l'on dit que l'amour est souvent un 15
fruit du mariage.

Harpagon. Non : du côté de l'homme, on ne doit
point risquer l'affaire, et ce sont des suites fâcheuses, où
je n'ai garde de me commettre. Si tu avois senti quelque
inclination pour elle, à la bonne heure : je te l'aurois fait 20
épouser, au lieu de moi ; mais cela n'étant pas, je suivrai
mon dessein, et je l'épouserai moi-même.

Cléante. Hé bien ! mon père, puisque les choses sont
ainsi, il faut vous découvrir mon cœur, il faut vous révéler
notre secret. La vérité est que je l'aime depuis un jour 25
que je la vis dans une promenade, que mon dessein étoit
tantôt de vous la demander pour femme ; et que rien ne
m'a retenu que la déclaration de vos sentiments, et la
crainte de vous déplaire.

Harpagon. Lui avez-vous rendu visite ?

30

Cléante. Oui, mon père.

Harpagon. Beaucoup de fois ?

Cléante. Assez, pour le temps qu'il y a.

Harpagon. Vous a-t-on bien reçu ?

Cléante. Fort bien, mais sans savoir qui j'étois ; et c'est ce qui a fait la surprise de Mariane.

Harpagon. Lui avez-vous déclaré votre passion, et le dessein où vous étiez de l'épouser ?

5 *Cléante.* Sans doute ; et même j'en avois fait à sa mère quelque peu d'ouverture.

Harpagon. A-t-elle écouté, pour sa fille, votre proposition ?

Cléante. Oui, fort civilement.

10 *Harpagon.* Et la fille correspond-elle fort à votre amour ?

Cléante. Si j'en dois croire les apparences, je me persuade, mon père, qu'elle a quelque bonté pour moi.

Harpagon. (*Bas à part.*) Je suis bien aise d'avoir appris un
15 tel secret ; et voilà justement ce que je demandois. (*Haut.*)

Or sus ! mon fils, savez-vous ce qu'il y a ? c'est qu'il faut songer, s'il vous plaît, à vous défaire de votre amour ; à cesser toutes vos poursuites auprès d'une personne que je prétends pour moi ; et à vous marier dans peu avec celle
20 qu'on vous destine.

Cléante. Oui, mon père, c'est ainsi que vous me jouez ! Hé bien ! puisque les choses en sont venues là, je vous déclare, moi, que je ne quitterai point la passion que j'ai pour Mariane, qu'il n'y a point d'extrémité où je ne m'aban-
25 donne pour vous disputer sa conquête, et que si vous avez pour vous le consentement d'une mère, j'aurai d'autres secours peut-être qui combattront pour moi.

Harpagon. Comment, pendard ? tu as l'audace d'aller sur mes brisées ?

30 *Cléante.* C'est vous qui allez sur les miennes ! et je suis le premier en date.

Harpagon. Ne suis-je pas ton père ? et ne me dois-tu pas respect ?

Cléante. Ce ne sont point ici des choses où les enfants

soient obligés de déférer aux pères ; et l'amour ne connoît personne.

Harpagon. Je te ferai bien me connoître, avec de bons coups de bâton.

Cléante. Toutes vos menaces ne feront rien. 5

Harpagon. Tu renonceras à Mariane.

Cléante. Point du tout.

Harpagon. Donne-moi un bâton tout à l'heure.

SCÈNE IV

MAÎTRE JACQUES, HARPAGON, CLÉANTE

Maître Jacques. Hé, hé, hé, messieurs, qu'est-ce ci ? à quoi songez-vous ? 10

Cléante. Je me moque de cela.

Maître Jacques. (À *Cléante.*) Ah ! monsieur, doucement.

Harpagon. Me parler avec cette impudence !

Maître Jacques. (À *Harpagon.*) Ah ! monsieur, de grâce. 15

Cléante. Je n'en démordrai point.

Maître Jacques. (À *Cléante.*) Hé quoi ? à votre père ?

Harpagon. Laisse-moi faire.

Maître Jacques. (À *Harpagon.*) Hé quoi ? à votre fils ?
Encore passe pour moi. 20

Harpagon. Je te veux faire toi-même, maître Jacques, juge de cette affaire, pour montrer comme j'ai raison.

Maître Jacques. J'y consens. (À *Cléante.*) Éloignez-vous un peu.

Harpagon. J'aime une fille, que je veux épouser ; et le 25 pendar a l'insolence de l'aimer avec moi, et d'y prétendre malgré mes ordres.

Maître Jacques. Il a tort.

Harpagon. N'est-ce pas une chose épouvantable, qu'un

filz qui veut entrer en concurrence avec son père ? et ne doit-il pas, par respect, s'abstenir de toucher à mes inclinations ?

Maître Jacques. Vous avez raison. Laissez-moi lui
5 parler, et demeurez là.

Cléante. (*À maître Jacques, qui s'approche de lui.*) Hé bien ! oui, puisqu'il veut te choisir pour juge, je n'y recule point ; il ne m'importe qui ce soit, et je veux bien aussi me rapporter à toi, maître Jacques, de notre différend.

10 *Maître Jacques.* C'est beaucoup d'honneur que vous me faites.

Cléante. Je suis épris d'une jeune personne qui répond à mes vœux, et reçoit tendrement les offres de ma foi ; et mon père s'avise de venir troubler notre amour par la
15 demande qu'il en fait faire.

Maître Jacques. Il a tort, assurément.

Cléante. N'a-t-il point de honte, à son âge, de songer à se marier ? lui sied-il bien d'être encore amoureux ? et ne devrait-il pas laisser cette occupation aux jeunes gens ?

20 *Maître Jacques.* Vous avez raison, il se moque. Laissez-moi lui dire deux mots. (*À Harpagon.*) Hé bien ! votre filz n'est pas si étrange que vous le dites, et il se met à la raison. Il dit qu'il sait le respect qu'il vous doit, qu'il ne s'est emporté que dans la première chaleur, et qu'il ne
25 fera point refus de se soumettre à ce qu'il vous plaira, pourvu que vous vouliez le traiter mieux que vous ne faites, et lui donner quelque personne en mariage dont il ait lieu d'être content.

Harpagon. Ah ! dis-lui, maître Jacques, que moyen-
30 nant cela, il pourra espérer toutes choses de moi ; et que, hors Mariane, je lui laisse la liberté de choisir celle qu'il voudra.

Maître Jacques. Laissez-moi faire. (*À Cléante.*) Hé bien ! votre père n'est pas si déraisonnable que vous le

faites ; et il m'a témoigné que ce sont vos emportements qui l'ont mis en colère ; qu'il n'en veut seulement qu'à votre manière d'agir, et qu'il sera fort disposé à vous accorder ce que vous souhaitez, pourvu que vous vouliez vous y prendre par la douceur, et lui rendre les déférences, 5 les respects, et les soumissions qu'un fils doit à son père.

Cléante. Ah ! maître Jacques, tu lui peux assurer que, s'il m'accorde Mariane, il me verra toujours le plus soumis de tous les hommes, et que jamais je ne ferai aucune chose que par ses volontés. 10

Maître Jacques. (*À Harpagon.*) Cela est fait. Il consent à ce que vous dites.

Harpagon. Voilà qui va le mieux du monde.

Maître Jacques. (*À Cléante.*) Tout est conclu. Il est content de vos promesses. 15

Cléante. Le Ciel en soit loué !

Maître Jacques. Messieurs, vous n'avez qu'à parler ensemble : vous voilà d'accord maintenant ! et vous alliez vous quereller, faute de vous entendre.

Cléante. Mon pauvre maître Jacques, je te serai obligé 20 toute ma vie.

Maître Jacques. Il n'y a pas de quoi, monsieur.

Harpagon. Tu m'as fait plaisir, maître Jacques, et cela mérite une récompense. (*Harpagon fouille dans sa poche ; maître Jacques tend la main ; mais Harpagon ne tire que son mouchoir, en disant :*) Va, je m'en souviendrai, je t'assure. 25

Maître Jacques. Je vous baise les mains.

SCÈNE V

CLÉANTE, HARPAGON

Cléante. Je vous demande pardon, mon père, de l'emportement que j'ai fait paroître.

Harpagon. Ce n'est rien.

Cléante. Je vous assure que j'en ai tous les regrets du monde.

Harpagon. Et moi, j'ai toutes les joies du monde de
5 te voir raisonnable.

Cléante. Quelle bonté à vous d'oublier si vite ma faute !

Harpagon. On oublie aisément les fautes des enfants, lorsqu'ils rentrent dans leur devoir.

10 *Cléante.* Quoi ? ne garder aucun ressentiment de toutes mes extravagances ?

Harpagon. C'est une chose où tu m'obliges par la soumission et le respect où tu te ranges.

Cléante. Je vous promets, mon père, que, jusques au
15 tombeau, je conserverai dans mon cœur le souvenir de vos bontés.

Harpagon. Et moi, je te promets qu'il n'y aura aucune chose que de moi tu n'obtiennes.

Cléante. Ah ! mon père, je ne vous demande plus
20 rien ; et c'est m'avoir assez donné que de me donner Mariane.

Harpagon. Comment ?

Cléante. Je dis, mon père, que je suis trop content de vous, et que je trouve toutes choses dans la bonté que
25 vous avez de m'accorder Mariane.

Harpagon. Qui est-ce qui parle de t'accorder Mariane ?

Cléante. Vous, mon père.

Harpagon. Moi ?

Cléante. Sans doute.

30 *Harpagon.* Comment ! C'est toi qui as promis d'y renoncer.

Cléante. Moi, y renoncer ?

Harpagon. Oui.

Cléante. Point du tout.

Harpagon. Tu ne t'es pas départi d'y prétendre?

Cléante. Au contraire, j'y suis porté plus que jamais.

Harpagon. Quoi ? pendard, derechef?

Cléante. Rien ne me peut changer.

Harpagon. Laisse-moi faire, traître.

5

Cléante. Faites tout ce qui vous plaira.

Harpagon. Je te défends de me jamais voir.

Cléante. À la bonne heure.

Harpagon. Je t'abandonne.

Cléante. Abandonnez.

10

Harpagon. Je te renonce pour mon fils.

Cléante. Soit.

Harpagon. Je te déshérite.

Cléante. Tout ce que vous voudrez.

Harpagon. Et je te donne ma malédiction.

15

Cléante. Je n'ai que faire de vos dons.

SCÈNE VI

LA FLÈCHE, CLÉANTE

La Flèche. (Sortant du jardin, avec une cassette.) Ah ! monsieur, que je vous trouve à propos ! suivez-moi vite.

Cléante. Qu'y a-t-il ?

La Flèche. Suivez-moi, vous dis-je : nous sommes 20 bien.

Cléante. Comment ?

La Flèche. Voici votre affaire.

Cléante. Quoi ?

La Flèche. J'ai guigné ceci tout le jour.

25

Cléante. Qu'est-ce que c'est ?

La Flèche. Le trésor de votre père, que j'ai attrapé.

Cléante. Comment as-tu fait ?

La Flèche. Vous saurez tout. Sauvons-nous, je l'entends crier.

30

SCÈNE VII

HARPAGON

(Criant au voleur dès le jardin.)

Au voleur ! au voleur ! à l'assassin ! au meurtrier !
Justice, juste ciel ! je suis perdu, je suis assassiné, on m'a
coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent. Qui peut-ce
être ? Qu'est-il devenu ? Où est-il. Où se cache-t-il ?
5 Que ferai-je pour le trouver ? Où courir ? Où ne pas
courir ? N'est-il point là ? N'est-il point ici ? Qui
est-ce ? Arrête. Rends-moi mon argent, coquin. . . .
(À lui-même, se prenant par le bras.) Ah ! c'est moi. Mon
esprit est troublé, et j'ignore où je suis, qui je suis, et
10 ce que je fais. Hélas ! mon pauvre argent, mon pauvre
argent, mon cher ami ! on m'a privé de toi ; et, puisque
tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation,
ma joie ; tout est fini pour moi, et je n'ai plus que faire
au monde : sans toi, il m'est impossible de vivre. C'en
15 est fait, je n'en puis plus ; je me meurs, je suis mort, je
suis enterré. N'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter,
en me rendant mon cher argent, ou en m'apprenant qui
l'a pris ? Euh ! que dites-vous ? Ce n'est personne.
Il faut, qui que ce soit qui ait fait le coup, qu'avec
20 beaucoup de soin on ait épié l'heure ; et l'on a choisi
justement le temps que je parlois à mon traître de fils.
Sortons. Je veux aller querir la justice, et faire donner
la question à toute la maison : à servantes, à valets, à fils,
à fille, et à moi aussi. Que de gens assemblés ! Je ne
25 jette mes regards sur personne qui ne me donne des
soupçons, et tout me semble mon voleur. Hé ! de quoi
est-ce qu'on parle là ? De celui qui m'a dérobé ? Quel
bruit fait-on là-haut ? Est-ce mon voleur qui y est ?
De grâce, si l'on sait des nouvelles de mon voleur, je

supplie que l'on m'en dise. N'est-il point caché là parmi vous ? Ils me regardent tous, et se mettent à rire. Vous verrez qu'ils ont part sans doute au vol que l'on m'a fait. Allons vite, des commissaires, des archers, des prévôts, des juges, des gênes, des potences et des bour- 5 reaux. Je veux faire pendre tout le monde ; et si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même après.

ACTE V

SCÈNE I

HARPAGON, UN COMMISSAIRE

Le Commissaire. Laissez - moi faire ; je sais mon métier, Dieu merci. Ce n'est pas d'aujourd'hui que je me mêle de découvrir des vols ; et je voudrois avoir autant de sacs de mille francs que j'ai fait pendre de personnes.

5 *Harpagon.* Tous les magistrats sont intéressés à prendre cette affaire en main ; et, si l'on ne me fait retrouver mon argent, je demanderai justice de la justice.

Le Commissaire. Il faut faire toutes les poursuites requises. Vous dites qu'il y avoit dans cette cassette . . . ?

10 *Harpagon.* Dix mille écus bien comptés.

Le Commissaire. Dix mille écus !

Harpagon. Dix mille écus.

Le Commissaire. Le vol est considérable.

Harpagon. Il n'y a point de supplice assez grand
15 pour l'énormité de ce crime ; et, s'il demeure impuni, les choses les plus sacrées ne sont plus en sûreté.

Le Commissaire. En quelles espèces étoit cette somme ?

Harpagon. En bons louis d'or et pistoles bien débouchantes.

20 *Le Commissaire.* Qui soupçonnez-vous de ce vol ?

Harpagon. Tout le monde ; et je veux que vous arrêtiez prisonniers la ville et les faubourgs.

Le Commissaire. Il faut, si vous m'en croyez, n'effrayer personne, et tâcher doucement d'attraper quelques preuves, afin de procéder après, par la rigueur, au recouvrement des deniers qui vous ont été pris.

SCÈNE II

HARPAGON, UN COMMISSAIRE, MAÎTRE
JACQUES

Maître Jacques. (Dans le fond du théâtre, en se retournant du côté par lequel il est entré.) Je m'en vais revenir. Qu'on me l'égorge 5 tout à l'heure; qu'on me lui fasse griller les pieds; qu'on me le mette dans l'eau bouillante, et qu'on me le pende au plancher.

Harpagon. (À maître Jacques.) Qui? celui qui m'a 10 dérobé?

Maître Jacques. Je parle d'un cochon de lait que votre intendant me vient d'envoyer, et je veux vous l'accommoder à ma fantaisie.

Harpagon. Il n'est pas question de cela; et voilà 15 monsieur, à qui il faut parler d'autre chose.

Le Commissaire. (À maître Jacques.) Ne vous épouvantez point. Je suis homme à ne vous point scandaliser, et les choses iront dans la douceur.

Maître Jacques. Monsieur est de votre soupé?

Le Commissaire. Il faut ici, mon cher ami, ne rien 20 cacher à votre maître.

Maître Jacques. Ma foi! monsieur, je montrerai tout ce que je sais faire, et je vous traiterai du mieux qu'il me sera possible.

Harpagon. Ce n'est pas là l'affaire. 25

Maître Jacques. Si je ne vous fais pas aussi bonne chère que je voudrois, c'est la faute de monsieur votre

intendant, qui m'a rogné les ailes avec les ciseaux de son économie.

Harpagon. Traître, il s'agit d'autre chose que de souper ; et je veux que tu me dises des nouvelles de
5 l'argent qu'on m'a pris.

Maître Jacques. On vous a pris de l'argent ?

Harpagon. Oui, coquin ; et je m'en vais te pendre, si tu ne me le rends.

Le Commissaire. (*À Harpagon.*) Mon Dieu ! ne le mal-
10 traitez point. Je vois à sa mine qu'il est honnête homme, et que sans se faire mettre en prison, il vous découvrira ce que vous voulez savoir. Oui, mon ami, si vous nous confessez la chose, il ne vous sera fait aucun mal, et vous serez récompensé comme il faut par votre maître.
15 On lui a pris aujourd'hui son argent, et il n'est pas que vous ne sachiez quelques nouvelles de cette affaire.

Maître Jacques. (*Bas, à part.*) Voici justement ce qu'il me faut pour me venger de notre intendant. Depuis qu'il est entré céans, il est le favori, on n'écoute que ses
20 conseils ; et j'ai aussi sur le cœur les coups de bâton de tantôt.

Harpagon. Qu'as-tu à ruminer ?

Le Commissaire. (*À Harpagon.*) Laissez-le faire : il se prépare à vous contenter, et je vous ai bien dit qu'il étoit
25 honnête homme.

Maître Jacques. Monsieur, si vous voulez que je vous dise les choses, je crois que c'est monsieur votre cher intendant qui a fait le coup.

Harpagon. Valère ?

30 *Maître Jacques.* Oui.

Harpagon. Lui, qui me paroît si fidèle ?

Maître Jacques. Lui-même. Je crois que c'est lui qui vous a dérobé.

Harpagon. Et sur quoi le crois-tu ?

Maître Jacques. Sur quoi?

Harpagon. Oui.

Maître Jacques. Je le crois . . . sur ce que je le crois.

Le Commissaire. Mais il est nécessaire de dire les indices que vous avez. 5

Harpagon. L'as-tu vu rôder autour du lieu où j'avois mis mon argent?

Maître Jacques. Oui, vraiment. Où étoit-il votre argent?

Harpagon. Dans le jardin. 10

Maître Jacques. Justement; je l'ai vu rôder dans le jardin. Et dans quoi est-ce que cet argent étoit?

Harpagon. Dans une cassette.

Maître Jacques. Voilà l'affaire: je lui ai vu une cassette.

Harpagon. Et cette cassette, comment est-elle faite? 15
Je verrai bien si c'est la mienne.

Maître Jacques. Comment elle est faite?

Harpagon. Oui.

Maître Jacques. Elle est faite . . . elle est faite comme une cassette. 20

Le Commissaire. Cela s'entend. Mais dépeignez-la un peu, pour voir.

Maître Jacques. C'est une grande cassette.

Harpagon. Celle qu'on m'a volée est petite.

Maître Jacques. Hé! oui, elle est petite, si on le veut 25
prendre par là; mais je l'appelle grande pour ce qu'elle contient.

Le Commissaire. Et de quelle couleur est-elle?

Maître Jacques. De quelle couleur?

Le Commissaire. Oui. 30

Maître Jacques. Elle est de couleur . . . là, d'une certaine couleur. . . Ne sauriez-vous m'aider à dire?

Harpagon. Euh?

Maître Jacques. N'est-elle pas rouge?

Harpagon. Non, grise.

Maître Jacques. Eh! oui, gris-rouge : c'est ce que je voulois dire.

Harpagon. Il n'y a point de doute : c'est elle assuré-
5 ment. Écrivez, monsieur, écrivez sa déposition. Ciel!
à qui désormais se fier? Il ne faut plus jurer de rien ; et
je crois, après cela, que je suis homme à me voler moi-
même.

Maître Jacques. (À *Harpagon*.) Monsieur, le voici qui
10 revient. Ne lui allez pas dire au moins que c'est moi
qui vous ai découvert cela.

SCÈNE III

HARPAGON, UN COMMISSAIRE, VALÈRE,
MAÎTRE JACQUES

Harpagon. Approche : viens confesser l'action la plus
noire, l'attentat le plus horrible qui jamais ait été commis.

Valère. Que voulez-vous, monsieur?

15 *Harpagon.* Comment, traître! tu ne rougis pas de
ton crime?

Valère. De quel crime voulez-vous donc parler?

Harpagon. De quel crime je veux parler, infâme?
comme si tu ne savois pas ce que je veux dire. C'est
20 en vain que tu prétendrais de le déguiser : l'affaire est
découverte, et l'on vient de m'apprendre tout. Comment
abuser ainsi de ma bonté, et s'introduire exprès chez
moi pour me trahir? pour me jouer un tour de cette
nature?

25 *Valère.* Monsieur, puisqu'on vous a découvert tout,
je ne veux point chercher de détours et vous nier la chose.

Maître Jacques. (À *part*.) Oh, oh! aurois-je deviné
sans y`penser?

Valère. C'étoit mon dessein de vous en parler, et je voulois attendre pour cela des conjonctures favorables ; mais puisqu'il est ainsi, je vous conjure de ne vous point fâcher, et de vouloir entendre mes raisons.

Harpagon. Et quelles belles raisons peux-tu me donner, 5 voleur infâme ?

Valère. Ah ! monsieur, je n'ai pas mérité ces noms. Il est vrai que j'ai commis une offense envers vous ; mais, après tout, ma faute est pardonnable.

Harpagon. Comment ! pardonnable ? Un guet-apens ? 10 un assassinat de la sorte ?

Valère. De grâce, ne vous mettez point en colère. Quand vous m'aurez ouï, vous verrez que le mal n'est pas si grand que vous le faites.

Harpagon. Le mal n'est pas si grand que je le fais ! 15 Quoi ! mon sang, mes entrailles, pendard !

Valère. Votre sang, monsieur, n'est pas tombé dans de mauvaises mains. Je suis d'une condition à ne point faire du tort, et il n'y a rien en tout ceci que je ne puisse bien réparer. 20

Harpagon. C'est bien mon intention, et que tu me restitues ce que tu m'as ravi.

Valère. Votre honneur, monsieur, sera pleinement satisfait.

Harpagon. Il n'est pas question d'honneur là-dedans. 25 Mais dis-moi, qui t'a porté à cette action ?

Valère. Hélas ! me le demandez-vous ?

Harpagon. Oui, vraiment, je te le demande.

Valère. Un dieu qui porte les excuses de tout ce qu'il fait : l'amour. 30

Harpagon. L'amour ?

Valère. Oui.

Harpagon. Bel amour, bel amour, ma foi ! l'amour de mes louis d'or.

Valère. Non, monsieur, ce ne sont point vos richesses qui m'ont tenté ; ce n'est pas cela qui m'a ébloui, et je proteste de ne prétendre rien à tous vos biens, pourvu què vous me laissiez celui que j'ai.

5 *Harpagon.* Non ferai, de par tous les diables ! je ne te le laisserai pas. Mais voyez quelle insolence de vouloir retenir le vol qu'il m'a fait !

Valère. Appelez-vous cela un vol ?

Harpagon. Si je l'appelle un vol ? Un trésor comme
10 celui-là !

Valère. C'est un trésor, il est vrai, et le plus précieux que vous ayez, sans doute ; mais ce ne sera pas le perdre que de me le laisser. Je vous le demande à genoux, ce trésor plein de charmes ; et pour bien faire, il faut que
15 vous me l'accordiez.

Harpagon. Je n'en ferai rien. Qu'est-ce à dire cela ?

Valère. Nous nous sommes promis une foi mutuelle, et nous avons fait serment de ne nous point abandonner.

Harpagon. Le serment est admirable, et la promesse
20 plaisante !

Valère. Oui, nous sommes engagés d'être l'un à l'autre à jamais.

Harpagon. Je vous en empêcherai bien, je vous assure.

Valère. Rien que la mort ne nous peut séparer.

25 *Harpagon.* C'est être bien endiablé après mon argent.

Valère. Je vous ai déjà dit, monsieur, que ce n'étoit point l'intérêt qui m'avoit poussé à faire ce que j'ai fait. Mon cœur n'a point agi par les ressorts que vous pensez, et un motif plus noble m'a inspiré cette résolution.

30 *Harpagon.* Vous verrez que c'est par charité chrétienne qu'il veut avoir mon bien, mais j'y donnerai bon ordre ; et la justice, pendard effronté, me va faire raison de tout.

Valère. Vous en userez comme vous voudrez, et

me voilà prêt à souffrir toutes les violences qu'il vous plaira ; mais je vous prie de croire, au moins, que, s'il y a du mal, ce n'est que moi qu'il en faut accuser, et que votre fille en tout ceci n'est aucunement coupable.

Harpagon. Je le crois bien, vraiment ; il seroit fort 5 étrange que ma fille eût trempé dans ce crime. Mais je veux ravoir mon affaire, et que tu me confesses en quel endroit tu me l'as enlevée.

Valère. Moi ? je ne l'ai point enlevée, et elle est encore chez vous. 10

Harpagon. (À part.) O ma chère cassette ! (Haut) Elle n'est point sortie de ma maison ?

Valère. Non, monsieur.

Harpagon. Hé ! dis-moi donc un peu : tu n'y as point touché ? 15

Valère. Moi, y toucher ? Ah ! vous lui faites tort, aussi bien qu'à moi ; et c'est d'une ardeur toute pure que j'ai brûlé pour elle.

Harpagon. (À part.) Brûlé pour ma cassette !

Valère. J'aimerois mieux mourir que de lui avoir 20 fait paroître aucune pensée offensante : elle est trop sage et trop honnête pour cela.

Harpagon. (À part.) Ma cassette trop honnête !

Valère. Tous mes désirs se sont bornés à jouir de sa vue ; et rien de criminel n'a profané la passion 25 que ses beaux yeux m'ont inspirée.

Harpagon. (À part.) Les beaux yeux de ma cassette ! Il parle d'elle comme un amant d'une maîtresse.

Valère. Dame Claude, monsieur, sait la vérité de cette aventure, et elle vous peut rendre témoignage. . . 30

Harpagon. Quoi ? ma servante est complice de l'affaire ?

Valère. Oui, monsieur, elle a été témoin de notre engagement ; et c'est après avoir connu l'honnêteté de

ma flamme, qu'elle m'a aidé à persuader votre fille de me donner sa foi, et recevoir la mienne.

Harpagon. (À part.) Eh! Est-ce que la peur de la justice le fait extravaguer? Que nous brouilles-tu ici de
5 ma fille?

Valère. Je dis, monsieur, que j'ai eu toutes les peines du monde à faire consentir sa pudeur à ce que vouloit mon amour.

Harpagon. La pudeur de qui?

10 *Valère.* De votre fille; et c'est seulement depuis hier qu'elle a pu se résoudre à nous signer mutuellement une promesse de mariage.

Harpagon. Ma fille t'a signé une promesse de mariage!

Valère. Oui, monsieur, comme de ma part je lui
15 en ai signé une.

Harpagon. O Ciel! autre disgrâce!

Maître Jacques. (Au commissaire.) Écrivez, monsieur, écrivez.

Harpagon. Rengrègement de mal! surcroît de désespoir!
20 Allons, monsieur, faites le dû de votre charge, et dressez-lui-moi son procès, comme larron, et comme suborneur.

Valère. Ce sont des noms qui ne me sont point dus; et quand on saura qui je suis. . .

SCÈNE IV •

HARPAGON, ÉLISE, MARIANE, VALÈRE, FROSINE,
MAÎTRE JACQUES, UN COMMISSAIRE

Harpagon. Ah! fille scélérate! fille indigne d'un
25 père comme moi! c'est ainsi que tu pratiques les leçons que je t'ai données? Tu te laisses prendre d'amour pour un voleur infâme, et tu lui engages ta foi sans mon consentement? Mais vous serez trompés

l'un et l'autre. (*À Élise.*) Quatre bonnes murailles me répondront de ta conduite; (*À Valère.*) et une bonne potence me fera raison de ton audace.

Valère. Ce ne sera point votre passion qui jugera l'affaire; et l'on m'écouterà, au moins, avant que de 5 me condamner.

Harpagon. Je me suis abusé de dire une potence et tu seras roué tout vif.

Élise. (*Aux genoux d'Harpagon.*) Ah! mon père, prenez des sentiments un peu plus humains, je vous prie, et 10 n'allez point pousser les choses dans les dernières violences du pouvoir paternel. Ne vous laissez point entraîner aux premiers mouvements de votre passion, et donnez-vous le temps de considérer ce que vous voulez faire. Prenez la peine de mieux voir celui dont 15 vous vous offensez: il est tout autre que vos yeux ne le jugent; et vous trouverez moins étrange que je me sois donnée à lui lorsque vous saurez que sans lui vous ne m'auriez plus il y a longtemps. Oui, mon père, c'est celui qui me sauva de ce grand péril que vous 20 savez que je courus dans l'eau, et à qui vous devez la vie de cette même fille dont. . .

Harpagon. Tout cela n'est rien; et il valoit bien mieux pour moi qu'il te laissât noyer que de faire ce qu'il a fait. 25

Élise. Mon père, je vous conjure, par l'amour paternel, de me. . . .

Harpagon. Non, non, je ne veux rien entendre; et il faut que la justice fasse son devoir.

Maître Jacques. (*À part.*) Tu me payeras mes coups 30 de bâton.

Frosine (*À part.*) Voici un étrange embarras.

SCÈNE V

ANSELME, HARPAGON, ÉLISE, MARIANE, FRO-
SINE, VALÈRE, UN COMMISSAIRE, MAÎTRE
JACQUES

Anselme. Qu'est-ce, seigneur Harpagon ? je vous vois tout ému.

Harpagon. Ah ! seigneur Anselme, vous me voyez le plus infortuné de tous les hommes ; et voici bien du
5 trouble et du désordre au contrat que vous venez faire ! On m'assassine dans le bien, on m'assassine dans l'honneur ; et voilà un traître, un scélérat, qui a violé tous les droits les plus saints, qui s'est coulé chez moi sous le titre de domestique, pour me dérober mon argent
10 et pour me suborner ma fille.

Valère. Qui songe à votre argent, dont vous me faites un galimatias ?

Harpagon. Oui, ils se sont donné l'un et l'autre une promesse de mariage. Cet affront vous regarde, seigneur
15 Anselme, et c'est vous qui devez vous rendre partie contre lui, et faire toutes les poursuites de la justice, pour vous venger de son insolence.

Anselme. Ce n'est pas mon dessein de me faire épouser par force, et de ne rien prétendre à un cœur qui ne seroit
20 donné ; mais pour vos intérêts je suis prêt à les embrasser ainsi que les miens propres.

Harpagon. Voilà monsieur qui est un honnête commissaire, qui n'oubliera rien, à ce qu'il m'a dit, de la fonction de son office. *(Au commissaire, montrant Valère.)*
25 Chargez-le comme il faut, monsieur, et rendez les choses bien criminelles.

Valère. Je ne vois pas quel crime on me peut faire de la passion que j'ai pour votre fille ; et le supplice où vous

croyez que je puisse être condamné pour notre engagement, lorsqu'on saura ce que je suis. . . .

Harpagon. Je me moque de tous ces contes ; et le monde aujourd'hui n'est plein que de ces larrons de noblesse, que de ces imposteurs, qui tirent avantage de leur obscurité, et s'habillent insolemment du premier nom illustre qu'ils s'avisent de prendre.

Valère. Sachez que j'ai le cœur trop bon pour me parer de quelque chose qui ne soit point à moi, et que tout Naples peut rendre témoignage de ma naissance. 10

Anselme. Tout beau ! prenez garde à ce que vous allez dire. Vous risquez ici plus que vous ne pensez ; et vous parlez devant un homme à qui tout Naples est connu, et qui peut aisément voir clair dans l'histoire que vous ferez.

Valère. (En mettant fièrement son chapeau.) Je ne suis point 15 homme à rien craindre, et si Naples vous est connu, vous savez qui étoit don Thomas d'Alburci.

Anselme. Sans doute, je le sais ; et peu de gens l'ont connu mieux que moi.

Harpagon. Je ne me soucie ni de don Thomas ni de 20 don Martin.

[*Harpagon, voyant deux chandelles allumées, en souffle une.*]

Anselme. De grâce, laissez-le parler, nous verrons ce qu'il en veut dire.

Valère. Je veux dire que c'est lui qui m'a donné le jour. 25

Anselme. Lui !

Valère. Oui.

Anselme. Allez ; vous vous moquez. Cherchez quelque autre histoire, qui vous puisse mieux réussir, et ne prétendez pas vous sauver sous cette imposture. 30

Valère. Songez à mieux parler. Ce n'est point une imposture ; et je n'avance rien qu'il ne me soit aisé de justifier.

Anselme. Quoi ! vous osez vous dire fils de don Thomas d'Alburci ?

Valère. Oui, je l'ose ; et je suis prêt de soutenir cette vérité contre qui que ce soit.

5 *Anselme.* L'audace est merveilleuse. Apprenez, pour vous confondre, qu'il y a seize ans pour le moins que l'homme dont vous nous parlez périt sur mer avec ses enfants et sa femme, en voulant dérober leur vie aux
cruelles persécutions qui ont accompagné les désordres
10 de Naples, et qui en firent exiler plusieurs nobles familles.

Valère. Oui ; mais apprenez, pour vous confondre, vous, que son fils, âgé de sept ans, avec un domestique, fut sauvé de ce naufrage par un vaisseau espagnol, et que
15 ce fils sauvé est celui qui vous parle ; apprenez que le capitaine de ce vaisseau, touché de ma fortune, prit amitié pour moi ; qu'il me fit élever comme son propre fils, et que les armes furent mon emploi dès que je m'en trouvai capable ; que j'ai su depuis peu que mon père
20 n'étoit point mort, comme je l'avois toujours cru ; que passant ici pour l'aller chercher, une aventure, par le ciel concertée, me fit voir la charmante Élise ; que cette vue me rendit esclave de ses beautés ; et que la violence de mon amour, et les sévérités de son père, me firent prendre
25 la résolution de m'introduire dans son logis, et d'envoyer un autre à la quête de mes parents.

Anselme. Mais quels témoignages encore, autres que vos paroles, nous peuvent assurer que ce ne soit point une fable que vous ayez bâtie sur une vérité ?

30 *Valère.* Le capitaine espagnol ; un cachet de rubis qui étoit à mon père ; un bracelet d'agate que ma mère m'avoit mis au bras ; le vieux Pedro, ce domestique qui se sauva avec moi du naufrage.

Mariane. Hélas ! à vos paroles je puis ici répondre, moi,

que vous n'imposez point ; et tout ce que vous dites me fait connoître clairement que vous êtes mon frère.

Valère. Vous, ma sœur ?

Mariane. Oui. Mon cœur s'est ému dès le moment que vous avez ouvert la bouche ; et notre mère, que vous 5 allez ravir, m'a mille fois entretenue des disgrâces de notre famille. Le ciel ne nous fit point aussi périr dans ce triste naufrage ; mais il ne nous sauva la vie que par la perte de notre liberté ; et ce furent des corsaires qui nous recueillirent, ma mère et moi, sur un débris de notre vaisseau. 10 Après dix ans d'esclavage, une heureuse fortune nous rendit notre liberté, et nous retournâmes dans Naples, où nous trouvâmes tout notre bien vendu, sans y pouvoir trouver des nouvelles de notre père. Nous passâmes à Gênes, où ma mère alla ramasser quelques malheureux restes d'une 15 succession qu'on avoit déchirée ; et de là, fuyant la barbare injustice de ses parents, elle vint en ces lieux, où elle n'a presque vécu que d'une vie languissante.

Anselme. O ciel ! quels sont les traits de ta puissance ! et que tu fais bien voir qu'il n'appartient qu'à toi 20 de faire des miracles ! Embrassez-moi, mes enfants, et mêlez tous deux vos transports à ceux de votre père.

Valère. Vous êtes notre père ?

Mariane. C'est vous que ma mère a tant pleuré ? 25

Anselme. Oui, ma fille, oui, mon fils, je suis don Thomas d'Alburci, que le ciel garantit des ondes avec tout l'argent qu'il portoit, et qui vous ayant tous crus morts durant plus de seize ans, se préparoit, après de longs voyages, à chercher dans l'hymen d'une douce et sage personne la consolation de quelque nouvelle famille. Le peu de sûreté que 30 j'ai vu pour ma vie à retourner à Naples, m'a fait y renoncer pour toujours ; et ayant su trouver moyen d'y faire vendre ce que j'avois, je me suis habitué ici où, sous

le nom d'Anselme, j'ai voulu m'éloigner les chagrins de cet autre nom qui m'a causé tant de traverses.

Harpagon. C'est là votre fils ?

Anselme. Oui.

5 *Harpagon.* Je vous prends à partie, pour me payer dix mille écus qu'il m'a volés.

Anselme. Lui, vous avoir volé ?

Harpagon. Lui-même.

Valère. Qui vous dit cela ?

10 *Harpagon.* Maître Jacques.

Valère. (À maître Jacques.) C'est toi qui le dit ?

Maître Jacques. Vous voyez que je ne dis rien.

Harpagon. Oui : voilà monsieur le Commissaire qui a reçu sa déposition.

15 *Valère.* Pouvez-vous me croire capable d'une action si lâche ?

Harpagon. Capable ou non capable, je veux ravoir mon argent.

SCÈNE VI

HARPAGON, ANSELME, ÉLISE, MARIANE,
CLÉANTE, VALÈRE, FROSINE, UN COMMIS-
SAIRE, MAÎTRE JACQUES, LA FLÈCHE.

Cléante. Ne vous tourmentez point, mon père, et
20 n'accusez personne. J'ai découvert des nouvelles de votre affaire, et je viens ici pour vous dire que, si vous voulez vous résoudre à me laisser épouser Mariane, votre argent vous sera rendu.

Harpagon. Où est-il ?

25 *Cléante.* Ne vous en mettez point en peine : il est en lieu dont je répons, et tout ne dépend que de moi. C'est à vous de me dire à quoi vous vous déterminez ; et vous

pouvez choisir, ou de me donner Mariane, ou de perdre votre cassette.

Harpagon. N'en a-t-on rien ôté ?

Cléante. Rien du tout. Voyez si c'est votre dessein de souscrire à ce mariage, et de joindre votre consente- 5 ment à celui de sa mère, qui lui laisse la liberté de faire un choix entre nous deux.

Mariane. (À *Cléante.*) Mais vous ne savez pas que ce n'est pas assez que ce consentement, et que le ciel, avec un frère que vous voyez, vient de me rendre un père dont 10 vous avez à m'obtenir.

Anselme. Le ciel, mes enfants, ne me redonne point à vous pour être contraire à vos vœux. Seigneur Harpagon, vous jugez bien que le choix d'une jeune personne tom- bera sur le fils plutôt que sur le père. Allons, ne vous 15 faites point dire ce qu'il n'est pas nécessaire d'entendre, et consentez ainsi que moi à ce double hyménée.

Harpagon. Il faut, pour me donner conseil, que je voie ma cassette.

Cléante. Vous la verrez saine et entière. 20

Harpagon. Je n'ai point d'argent à donner en mariage à mes enfants.

Anselme. Hé bien ! j'en ai pour eux ; que cela ne vous inquiète point.

Harpagon. Vous obligerez-vous à faire tous les frais de 25 ces deux mariages ?

Anselme. Oui, je m'y oblige : êtes-vous satisfait ?

Harpagon. Oui, pourvu que, pour les noces, vous me fassiez faire un habit.

Anselme. D'accord. Allons jouir de l'allégresse que 30 cet heureux jour nous présente.

Le Commissaire. Holà ! messieurs, holà ! tout doucement, s'il vous plaît : qui me payera mes écritures ?

Harpagon. Nous n'avons que faire de vos écritures.

Le Commissaire. Oui ! mais je ne prétends pas, moi, les avoir faites pour rien.

Harpagon. (*Montrant maître Jacques.*) Pour votre paiement, voilà un homme que je vous donne à pendre.

5 *Maître Jacques.* Hélas ! comment faut-il donc faire ? On me donne des coups de bâton pour dire vrai, et on me veut pendre pour mentir.

Anselme. Seigneur Harpagon, il faut lui pardonner cette imposture.

10 *Harpagon.* Vous payerez donc le commissaire ?

Anselme. Soit. Allons vite faire part de notre joie à votre mère.

Harpagon. Et moi, voir ma chère cassette.

NOTES

N.B.—*The figures refer to the page and the line ; thus 23. 16. means page 23, line 16.*

The letters (D), (B) refer to the editions of Despois (cf. Bibliography), and of Braunholtz (Pitt Press) ; and the letters (C), (H), to the grammar of Clark and Murray (pub. Dent) and to Haase, *Syntaxe française du dix-septième siècle*, Paris (Picard).

2. 1. **Harpagon** : in one of his plays Plautus uses the word *harpagones* to indicate 'stingy people,' and the Italian author of the *Emilia*, used by Molière as a source for *L'Étourdi*, names a miser 'Arpago.'

In the inventory made of Molière's effects after his death the costume he used for this part is described as follows : 'Un manteau, chausses et pourpoint de satin noir garni de dentelle ronde de soie noire, chapeau, perruque, souliers.' The whole was valued at 20 livres (D. p. 35).

2. 7. **Frosine** (= Euphrosine) : Molière has taken a stock character and has altered it to make her a professional match-maker.

2. 8. **Maître Simon** : just as the London Livery Companies and the Cutlers Company in Hallamshire (Sheffield) have their masters or wardens, their watchers and searchers, so the Paris guilds had their 'maîtres' and their 'gardes.' These French guilds nominated 'courtiers' (brokers) to negotiate business between their members and outsiders.

The title *maître* followed by a christian name, is given to a man holding a position of authority in an inferior rank ; here applied to the foreman broker and the chief servant (Maître Jacques). Cf. *chef* used to indicate the head-cook in a large establishment.

2. 12. *Brindavoine* and *La Merluche*—Oatstalk and Stockfish—are names fittingly applied to Harpagon's lean men-servants.

2. 14. *Le Commissaire*: a minor executive law-officer, whose business it would be to take evidence in cases of misdemeanours. Such was the venality of the law that it is natural to find him claiming payment for taking the depositions of Harpagon and Maître Jacques (87. 33).

2. 15. The scene represents a room in the house of Harpagon with a garden beyond. Much has been written on the importance of the stage effects and machinery at the disposal of Molière's company for the setting of the play. It seems improbable, however, that the setting used for *L'Avare* is anything more than what would be the appearance of the house of a wealthy *bourgeois*. Dr. Lister, to whom frequent reference has been made, states that there were in Paris in his time seven hundred houses with *porte cochère*, stable and coach-house; and he also remarks on the fashion for gardens and greenhouses leading off the living rooms.

3. 4. *du regret*: the construction is not quite clear. From the *vous repentez-vous* of the next line it seems probable that the preposition *de* is here used to signify the cause (thence, 'out of regret')—a very common use in seventeenth-century French—now expressed by another preposition or by some other turn of phrase.

3. 5. *fait heureux*: French of the seventeenth century is not fixed about the use of *faire* and *rendre* with a double accusative. In modern French *rendre* goes with an adjective and *faire* with a noun, and this distinction was in process of being drawn as is shown by 5. 21, 25. 23, 31. 10 and by 7. 10; but *faire* was, and still is, used when it means 'to represent,' 'to make appear' as in 36. 14 (C. 337), 39. 9.

3. 6. *engagement*: a written promise of marriage to which Dame Claude had been witness (cf. 79. 33, 80. 13).

3. 6. *où*: the use of *où* is common in seventeenth-century French where we should now require a preposition and a relative; here *où* would be replaced by *auxquels* (cf. C. 194, H. 38).

3. 11. *succès*: here in its etymological sense of 'issue.' Cf. the use of 'success' in Shakespeare.

3. 13. *dans*: modern French would have to turn this phrase

differently, and would say: *parce que vous avez des bontés* . . . (cf. below, 59. 1).

3. 20. *amour*: this word is to-day generally masculine in the singular, as it is 4. 18, 7. 29.

3. 21. *ce*: in the seventeenth century we often find *ce* before a noun followed by an infinitive and *de*, where modern French requires the definite article (H. 21).

4. 6. *découvrent*: cf. the biblical use of 'discover.'

4. 8. *à*: both *de* and *à* had many uses in seventeenth-century French which must now be turned by more precise prepositions (C. 232, H. 121).

4. 11. *assassinez*: figurative for 'to kill,' a fashionable term of the time (cf. p. xxxix and 82. 6).

4. 19. *en*: the position of the pronoun governed by the infinitive is in seventeenth-century French generally before the finite verb (cf. 5. 18, 20. 29, 20. 33, 22. 8, 22. 20, 24. 1, but 21. 3).

4. 19. *retranche*: 'I restrict my regrets to dread of the blame.'

4. 25. *aux choses* = *dans les choses* (cf. above 4. 8). This use of *à* instead of *dans* is specially frequent before abstract ideas (cf. H. 121 B).

4. 29. *étonnant*: this word has a very forceful sense in the seventeenth century. Cf. the biblical use of 'astounded.'

4. 30. *générosité*: this word and *généreux* imply high-mindedness and hence 'bravery.' Similar uses occur in English. But in modern French as in modern English the word is most commonly used to mean 'liberality.'

5. 2. *patrie*: we learn from 83. 10 that Valère was born in Naples.

5. 4. *domestique*: cf. 82. 9. Valère is acting as steward in Harpagon's house. The term *domestique* had a very wide application in the seventeenth century; thus all the gentlemen of the household of Louis XIV. were his *domestiques*. In a woodcut, in the 1682 edition, Valère is shown wearing a gentleman's dress and a sword. That Valère is conscious of his good birth is shown from 80. 22 and Scenes iv. and v. of Act V.

6. 1. *donner dans*: cf. 15. 19; 'fall in with,' a fashionable turn of the epoch, cf. p. xxxix.

6. 2. *encenser*: before this verb, and *applaudir*, modern French would require the repetition of *de*.

6. 8. souffre . . au métier : we should rather say *dans le métier*.

6. 13. tâcher à : with *à* this verb is comparatively rare in modern French ; the construction with *de* is also found in our text, e.g. 17. 26, 73. 2.

6. 16. et : modern French would rather use a stronger conjunction, e.g. *mais* or *car*.

6. 19. de . . . part = *de votre côté*.

8. 10. bonne femme = 'aged' ; turn in English by 'a dear old mother.'

8. 12. amitié : often in the seventeenth century in the sense of 'affection.'

8. 14. d'un air : this construction is now obsolete. The superlative can only be used qualifying a noun accompanied by the definite article.

8. 17. toute : in Old French *tout* in its adverbial sense is treated as an adjective agreeing in number and gender with the word qualified. A survival of this is still shown in the modern rule that before a feminine adjective beginning with a consonant or *h* aspirate *tout* is variable. In the seventeenth century the present confusing rule is not yet absolute ; *toute* being often found, as here, before an adjective beginning with a vowel.

8. 20. j'en vois : a proleptic-anticipatory use of *en* ; 'I see many things in what you tell me.' Some editors take it in the sense of : 'I see a lot of her in . . .' (B. 134).

8. 22. aimez : we should expect to find this verb in the subjunctive, but as this is a statement of fact a seventeenth-century author will prefer the indicative, and a modern author might do so too. (H. 79.)

8. 24. accommodées : this word signified 'well off.'

8. 30. déplaisir : this word has a stronger sense than 'displeasure.' Cf. 58. 6, 59. 19 where the meaning is 'grief, trouble.'

8. 30. ce m'est : instead of *c'est pour moi* (cf. 30. 24, 38. 4, 38. 21, 52. 15). In the seventeenth century *c'est* with a noun is often used with the pronoun in the dative case instead of the disjunctive preceded by a preposition.

8. 31. je sois : the subjunctive was found very commonly with verbs of declaring used affirmatively (C. 337, iv.) (H. 80, ii.).

9. 4. sécheresse : here used in the sense of 'penury' ; the modern French *être à sec* is the equivalent of our 'hard up.'

9. 8. *je m'engage*: 'I run into debt.' According to Furetière's dictionary (1690) the word implied a state of serious trouble because of debt.

9. 10. *avoir moyen*: for *le moyen*; both *le moyen* and *les moyens* stand for 'means.' *Avoir moyen* is used regularly in impersonal constructions, e.g. *Il n'y a pas moyen de faire cela* (cf. 15. 29).

9. 11. *pour m'aider*: the rule that adverbial clauses introduced by certain conjunctions can only be replaced by preposition and infinitive when the subjects of the verbs of both principal and dependant clause are the same, is not absolute in the seventeenth century (cf. 12. 30, 25. 21, 30. 23, 59. 9, 60. 15, 75. 22, 84. 6, 84. 12).

9. 18. *quitterons là*=modern *laisserons là*. This means 'we will leave him,' where the English voice stress sufficiently renders the French expletive *là*.

9. 27. *tout à l'heure* in seventeenth-century French meant 'at once.' Cf. the Shakespearean and the modern use of 'presently.'

9. 28. *maître juré*: in order to raise money Mazarin sold monopolies to every conceivable trade or occupation. The trades then formed corporations electing *maîtres jurés*, sworn to uphold their privileges. Molière introduces the comic touch of imagining an officially recognized corporation of thieves.

10. 20. *volable*: it was not a creation of Harpagon's suspicion that there was a considerable risk of being robbed. La Flèche admits it here, and it is further evident from 15. 10. Dr. Lister states that the lower stories of houses in Paris had heavily barred windows.

10. 24. *ne voilà pas*: etymologically *voilà* is a question: 'do you see?' and is so used here; the modern colloquial form is *ne voilà-t-il pas?* (cf. 35. 13).

10. 25. *mes*: this is a colloquial use of the possessive, somewhat equivalent to 'those spies of mine.'

10. 25. *mouchards*: this word is derived by the suffix *-ard* from *moucher*, an old word meaning to 'spy.'

11. 10-15. Cf. the scene from the *Aulularia* in Appendix (a).

11. 19. *hauts-de-chausses*: cf. p. xix.

11. 21. *en*: in view of the objection Harpagon expresses for fashionable clothes (Act I. sc. iv.), this would seem to mean: 'I should like to see some one hanged for devising them.'

11. 31. *avaricieux*: Molière's skill is shown even in minute points of language; thus the dictionary of Fr. de Callières, *Du bon et du mauvais Usage dans les Manières de s'exprimer* (1693), marks *avaricieux* as used only by common people, and it is to be noted that here the word is appropriately placed in the mouth of a valet.

12. 16. *bonnet*: *parler à son bonnet* is 'to talk to oneself' and *parler à la barrette* is 'to strike any one.' As an attempt to keep the play on words we might turn:

La Flèche. I was speaking to my wig.

Harpagon. And I might perhaps give you a wiggling.

12. 28. *justaucorps*: a coat worn over the doublet and reaching nearly to the knees and pulled in at the waist.

12. 30. *sans*: cf. note to 9. 11.

13. 6. *boiteux*: cf. the remark on p. 2 under 'Personnages.'

13. 9. *fait* had the sense of 'fortune,' 'wealth.'

13. 11. *embarrassé à*: the usual prepositional complement is *de*.

13. 13. *suspects*: the miser is suspicious about everything, and Molière skilfully makes use of this to meet the objection arising in a Frenchman's mind: 'Why did he not have a safe?'

13. 16. *avoir enterré*: modern French requires the present infinitive after a compound finite verb, e.g. *j'aurais dû y aller* (H. 67 E).

13. 19. *serai . . . aura*: the use of the future here to express probability is quite modern (cf. C. 289).

14. 4. *Là*: 'Vous savez bien qu'oi' (D.), 'You know quite well!'

14. 15. *feignons*: 'we hesitated to; ' obsolete in this sense.

14. 26. *bon besoin*: modern French has inherited a considerable number of stereotyped phrases in which the noun without any article is governed by a verb. Such a noun may not in modern French be qualified by an adjective, although this was possible as late as the seventeenth century, but the whole phrase must be modified by an adverb. Thus Molière's phrase becomes *j'en aurais bien besoin*; apparent exceptions are relics of the old system of syntax, e.g. *j'ai grand' faim* (cf. 9. 10, 15. 19 and C. 15).

14. 31. *est*: after *se plaindre* the indicative is used in the subordinate clause if the writer looks upon the statement as a fact.

15. 4. *cela*: modern French would require *ce* with a noun; with

an adjective *il* is used with an introductory force and *ce* with a retrospective force.

15. 9. *me . . . gorge*: for the position of the pronoun governed by the infinitive see note to 4. 19.

15. 13. *Quelle? = Laquelle?* The interrogative *quel* for *lequel* is frequently found in the seventeenth century both in prose and poetry. In modern French it will scarcely be found except in poetry and followed by *de*:

*Quelle de mes tristes pensées
Avec les flots n'a pas coulé?*

(Lamartine, *Harmonies*).

15. 14. *équipement*: 'get-up.'

15. 18. *constitution*: say 'an annuity' (B. 147).

15. 19. *donner dans*: 'you gave the marquis to a degree!' (cf. 6. 1 and 35. 4).

15. 24. *état*: 'manner of dress.'

15. 25. *joue*: for the abuse of gaming cf. p. xxiii.

15. 29. *honnête intérêt*: usurious lending was forbidden, but in 1665 legal interest was fixed at 5 per cent. To circumvent this law against money-lending, the borrower was obliged to purchase an annuity with part of the loan the proceeds of which increased the rate of interest.

Although we can still say *mettre*, or better, *placer à intérêt*, and *emprunter à intérêt*, strict modern French syntax would not allow the noun to be qualified by an adjective without the insertion of an article; we should need to say *emprunter à des intérêts excessifs*; so too we say *il demanda pardon* but *il demanda son pardon, et il le reçut*.

15. 32. *rubans*: cf. p. xx.

15. 34. *haut-de-chausses*: cf. p. xix.

16. 2. *perruques*: cf. p. xx. Introduced about 1659, they are worn by the pretended marquises of *Les Précieuses*, and must have become general by 1668, the date of *L'Avare*. In spite of his protest against the extravagance of wigs, Harpagon is nevertheless compelled by the force of fashion to wear one, if we are to judge from the costume used by Molière in the part (cf. note to 2. 1).

16. 4. *pistoles*: this coin was worth eleven *livres* (francs) and was divided into twenty *sous* and the *sou* into twelve *deniers*.

16. 6. *denier douze*: literally one *denier* for twelve, or $8\frac{1}{3}$ per cent (cf. 26. 5).

18. 2. *résolu*: the complement of *résoudre* is *à* in French of to-day (cf. 6. 13).

18. 9. *flouet*: diminutive of *flou* 'weak'—in a slighting sense; modern *fluet*.

19. 15. *où*: cf. note to 3. 6.

19. 26. *de*: in interrogative and semi-interrogative phrases when a comparison is expressed *de* may be found before each term (cf. 87. 1 and 30. 19–20).

20. 12. *noble*: commentators differ about this word as to whether it means 'noble-minded' or 'noble by birth.'

21. 25. *en voudroit à* implies here 'has a desire for' as in La Fontaine's fable *Les deux mulets*: 'Il (le voleur) en vouloit à l'argent.' The modern sense is 'to have a grudge against.'

21. 28. *faites*: the use of *faire* to avoid repetition, like the English 'do,' was very common in Old French and in the seventeenth century. Thus in the *Song of Roland* (early twelfth century):

Plus court a pied que ne fait uns chevaux,

and in Corneille, *Horace* (1640):

Et puisque par ce choix Albe montre en effet,
Qu'elle m'estime autant que Rome vous a fait.

Voltaire (*Charles XII*, 1731) even ventures to write: *Charles voulait braver les saisons comme il faisait ses ennemis*.

In modern French its use is limited and ill-defined, but at any rate it seems impossible in a case like that quoted from Voltaire, where the two verbs have different objects.

22. 15. *quel* = *quelque*: . *que*, i.e. 'any ailment you like.'

23. 16. *s'offre*: the usual complement is *à* (cf. 6. 8).

25. 4. *fesse-mathieux*: *fesser* is here used in the sense of 'to beat, to outdo'; St. Matthew was, before his call, a *publicanus*, and as such people exacted heavy charges, the word has come to mean a 'usurer.'

25. 20. *aboucher*: 'cause him to have an interview with him.' Now obsolete. For the construction cf. note to 9. 11.

25. 24. *notre mère*: cf. p. xxvi.

25. 32. *par-devant*: such compounds are common in legal style.

26. 3. *dix-huit*: (cf. above 16. 5). Since legal interest was five per cent, it is one of those little touches Molière uses to paint Harpagon that he makes him charge nearly 6 per cent.

26. 24. *écus*: the 'white' or silver crown was worth three *livres* and the gold crown ten *livres* (cf. 16. 5). From page 72. 18 it appears that Harpagon's money was in *louis d'or* of twenty *livres*.

26. 30. *quatre pieds*: 'four feet wide.'

point de Hongrie: 'with Hungarian point-lace'; *point* is lace made with the needle as distinguished from pillow-lace made with the bobbin, round pins.

26. 32. *courte-pointe*: 'the worked coverlet.' *Courte* (Latin *culcita*) has given 'quilt,' and *courte-pointe*, 'counterpane.'

27. 1. *paillon*: 'a canopy with curtains.'

27. 2. *mollet*: 'the piping' to which the fringe is attached.

27. 5. *tapisserie*: Molière's family originated in Beauvais, one of the homes of tapestry, and his father appears to have been called in as an expert in 1664 to value the household goods of the Maréchal de Meilleraye. In the inventory then drawn up appears a tapestry hanging, representing this story. Medieval romances and classical subjects were frequently drawn upon for the subjects of tapestries. Molière may possibly have seen the hanging he mentions. There is a set of tapestry in the museum of Saint Lô (départ. Manche), representing the story of *Gombaut et Macée*, and it may probably be the identical piece (cf. D. p. 205).

27. 13. *fourchette*: the rest necessitated by the weight of the sixteenth- and early seventeenth-century fire-arms. In Parmentier's *Album historique*, vol. iii. pp. 220-1, may be seen a contemporary drawing of soldiers carrying this rest.

27. 15. *distiller*: chemical research was a fashionable pastime; all kinds of materials were distilled in the search for remedies for diseases (cf. p. xxix), and Parmentier, iii. p. 212.

27. 20. *trou-madame* was played on a table about the size of a bagatelle board. There seems to have been an outside rim like the modern cushion and corresponding to this an inside rim with holes marked winners and losers, through which the balls, which appear to have been rolled by hand, passed. Judging from the remark of Mme de Sévigné: 'Ce bonheur me parut comme de donner droit dans le

treize d'un trou-madame' (B. 166), the number of holes would appear to have been thirteen; but in the picture in Parmentier, vol. iii. p. 137, there are at least sixty, possibly sixty-five, a multiple of thirteen.

27. 20. *jeu de l'oie*: cf. 'the royal game of goose' in Goldsmith's *Deserted Village*; a game of chance played on a card on which sixty-two places are disposed on the figure of a goose, with a goose marked at each ninth place. The two players throw dice or spin a teetotum, and push their counters on by the number of their throw; forfeits or other penalties being imposed on reaching each multiple of nine. Nothing is known of the high origin here attributed to it.

27. 23. *lézard*: a picture of a room in Parmentier, i. p. 94, actually shows a stuffed lizard suspended from the ceiling. Modern French would say: *une peau de lézard*.

27. 28. *discretion*: cf. the reduction with the *scrupule* of p. 26. 3.

27. 32. *obliger*: the custom of forcing borrowers to take articles in lieu of money and so to increase the rate of interest has often been introduced; cf. *School for Scandal*, *Le Gendre de M. Poirier*, and *Vanity Fair*.

28. 5. *Panurge*: cf. p. lxxx.

28. 16. *épinglè*: this refers to the game of 'push-pin' or 'put-pin,' in which pins were thrown into a heap and each player had to draw out his own without shaking the rest. Littré gives a somewhat similar explanation. There was also the game of 'spilikins,' in which variously shaped pieces of ivory were used for the purpose.

28. 18. *échelle*: 'which smack never so little of the halter.' The *échelle* is the ladder which the condemned was forced to mount with the rope round his neck and which was pulled away by the hangman.

28. 20. *méritoire*: La Flèche is foreshadowing his theft in Act IV Sc. vi.

28. 21. *donne* . . . : Cléante shows by this phrase that he is going to give in and accept the imposed conditions. Racine who, considering his close friendship with Molière and La Fontaine (cf. p. xxxviii), could hardly have failed to be influenced by the realism of Molière, finds almost the same idea to end Act IV Sc. iv of *Britannicus*: 'Viens Narcisse. Allons voir ce que nous devons faire.' It is not the actual words which one master copies from another, he recognizes rather the truth of the state of mind that produced the words.

29. 17. *céans*: the meeting was to have taken place elsewhere (cf. 25. 20). The unity of place necessitates the meeting in Harpagon's house, hence the remark of Maître Simon: *Vous êtes bien pressés.*

31. 14. *industrie*: 'cunning,' cf. *vivre d'industrie.*

32. 3. *pour qui*: French of the seventeenth century may still use *qui* after prepositions in reference to things.

32. 12. *Turc*: the word has a variety of meanings in familiar speech both in French and English; here the meaning is evidently 'hard.'

32. 17. *percer . . . arracher*: this exaggeration foreshadows the extravagance of Act IV Sc. vii.

33. 21. *six-vingts*: counting by scores is a Celtic fashion and retained in *quatre-vingt*, etc.

33. 32. *Grand-Turc*: i.e. two most incompatible persons. There was constant strife between the Turks and Venice, and in 1668 there was a war in progress.

34. 4. *qui . . . réponse*: *qui* refers to *mère*, 'and she replies . . . ?' Harpagon is impatient.

34. 15-17. *foire* . . . : cf. p. xxiii.

35. 4. *donner*: cf. above 15. 20.

35. 20. *fonds*: notice the skilful choice of words: 'an investment of hatred for gaming,' and cf. p. xxxix.

35. 23. *dot*: the gender of this word was not fixed in the seventeenth century. The 1682 edition writes *son dot*.

37. 1. *drogues*: English and French both use the word in the sense of 'unsaleable commodity.'

37. 9. *fleffée*: literally, 'possessing a fief,' and used by extension in the sense of 'downright.'

37. 14. *laitée*: a hen is not supposed to have much spirit and *a fortiori*, one fed on milk. Cf. 'milk-sop.'

37. 14. *brins de barbe*: cf. p. xxi.

37. 17. *débraillés*: the cut away doublet showed a laced shirt; cf. p. xx.

37. 29. *fluxion*: Molière uses his own and others' infirmities; cf. p. 2, under 'Personnages.'

38. 14. *fraise*: cf. p. xx.

38. 16. *aiguillettes*: cf. 15. 33. These laces for attaching the

hauts-de-chausses were called 'points' in English; cf. Shakespeare, *I Henry IV*, Act II Sc. iv.

40. 12. *politique*: in the sense of 'well-devised,' i.e. to Harpagon's interest.

41. 6. *souquenilles*: this was the smock to protect the clothes; the French workman of to-day always wears a *blouse*.

41. 27. *Damoiseau*: 'weakling'; often used in Molière for 'fop.'

41. 32. *train*: 'the way things go'; cf. *un grand train de maison*.

43. 5. *épée de chevet*: 'constant resource'; literally 'a sword kept by the bedside.'

43. 16. *aussi bien*: 'the more so as . . .'

43. 28. *potages . . entrées*: in the 1682 edition the . . . after these words were filled in with a long list (quoted in D. and in B.). The word *potage* is not a synonym of *soupe*; it contained the meat or poultry from which it was made. *Assiette* is for *assiette d'entrées*.

43. 34. *entremets*: in Molière's time this was a dish to stimulate the appetite.

44. 6. *préceptes*: this may possibly refer to the Rules for Health of the medical school of Salerno (B. 192).

44. 14. *ancien*: Plutarch and Aulus Gellius ascribe this maxim to Socrates, but Molière probably took the maxim (B. 193) from Sorel's *Histoire comique de Francion* (1622).

44. 25. *souviens*: had a pedant quoted this maxim he would have begun: *Socrate nous dit . . .* (cf. the philosophers in *Le Mariage forcé*), but Valère, whereas he will remember the maxim, will not bother to remember the name.

45. 2. *haricot*: 'mutton hash'; an inferior joint such as breast stewed with all kinds of vegetables.

45. 31. *conscience* = *j'aurais scrupule*.

45. 33. *qu'ils*: *que* in the sense of *quand*, *alors que* is common in the seventeenth century.

47. 7-10. *chat . . . avoine*: cf. pp. lxxvii, lxxx.

48. 22. *pour tout potage*: 'when all is said and done.'

49. 2-4. *vrai . . .*: Maître Jacques foreshadows the part he will play in Act V Sc. ii.

50. 9. *gueux . . .*: cf. 'poor as church mice.'

50. 23. *de vous laisser*: cf. note to 9. 11.

51. 4. *astre*: Harpagon has put on his glasses in recollection of Frosine's advice (26. 18). Molière by making Harpagon address Mariane in the inflated manner of the romantic novel (cf. p. xxxv) is intentionally criticizing its lack of reality.

51. 15. *devois*: the imperfect stands here for the modern past conditional, *j'aurais dû faire*; cf. *il valait bien mieux* for *il aurait mieux valu* (81. 24).

53. 4. *égales*: 'the matters are very similar.'

53. 4-5. *auriez* . . . : though the conditional after *si* may still be found in the seventeenth century, as e.g. *Je neure si je saurois vous dire* (Malherbe), its use was declining. This instance is, however, not a case in point, since *si vous auriez* is not the protasis to *je n'en aurois*; the full phrase would be: *s'il est vrai que vous auriez* . . . *il n'est pas moins vrai que j'en aurois*; *si* is the equivalent of *en admettant que*.

54. 5. *à mes regards*=*à mes yeux*.

54. 13. *procureur*: the 1682 edition has *interprète*, which gives the meaning better.

54. 21. *collation*: i.e. *une petite collation*; this corresponds to 'dessert' as the word used to be understood in the sense of fresh or preserved fruit taken in the afternoon. In the *Album* of Parmentier, iii. p. 137, there is a woodcut in which the *collation* is set out on a sideboard and consists of pyramids of fruit. China oranges were sold in public places in England under the Restoration, and the word is retained in the expression: 'It is Lombard Street to a China orange.' *Confitures* seems rather to be 'candied fruits.'

58. 15. *détourné*: with this verb the ordinary complement is *de*; the meaning is however very similar to *enlever* which takes *à* (cf. 70. 12).

58. 16. *n'aurois*: modern French would require the repetition of the pronoun subject; seventeenth-century French is freer in this particular.

59. 1. *dans*: cf. p. 3. 13; 'considering the.'

59. 4. *officieuse*: 'capable of performing services.'

59. 11. *que* . . . *renvoyer*: 'what do you reduce me to in seeking to confine me to the disagreeable prescriptions of a rigorous honour and a scrupulous propriety?'

59. 26. *pauvre*: French uses *pauvre* in a variety of ways; here it means 'good.'

60. 24. *train*: cf. 'women's dress,' p. xxi.

60. 25. basse Bretagne: there is contemporary evidence for the difficulty with which Parisians remembered Breton names, and persons coming from this remote province would be unknown to a Parisian.

61. 16. qui: cf. 32. 3.

62. 3. intérêt: in the Latin sense of 'what concerns'; 'putting aside the question of stepmother.'

62. 5. ce . . . semble: for modern *ce qu'il m'en semble*, was common in the seventeenth century.

62. 19. si bien . . . n'aurois: the hesitating force of the conditional = 'I must not gather then that . . .'

68. 13. ranges: *se ranger* is used absolutely with *à*, *de*, and *avec* as complements in such phases as *se ranger à l'avis de quelqu'un*,—*du parti de quelqu'un*,—*avec la vérité*, but the use in this line appears old-fashioned.

69. 1. départi: whereas *se départir* with an infinitive as complement was rare in the seventeenth century, its use with a noun complement was and is quite regular.

69. 25. guigné: 'had my eye on' (B. 219): we still say *guigner un héritage*,—*une charge*.

70. 15. mort: cf. p. lxxviii and Appendix (b).

70. 24. assemblés: in the *Aulularia* Euclio calls on the audience to show him the man who has stolen the treasure, as does Séverin in *Les Esprits* (cf. Appendix (b)).

71. 4. commissaires: cf. p. 2. 14.

71. 4. archers: men-at-arms whose functions were those of the modern policeman.

71. 5. prévôts: these were members of a special police detailed for country work. In France to-day there are *sergents de ville* and *gendarmes* whose duties are similar to those of the *archers* and *prevôts* respectively.

71. 5. gênes: 'tortures,' i.e. the rack and the boot. Notice the cumulative effect of all these expressions.

72. 7. je . . . justice: the meaning is not quite clear, but, in view of *intéressés* two lines above, it seems to mean, 'I shall claim justice of justice itself,' i.e. 'I shall go to a higher court than a magistrate': to absolute Justice. Harpagon is in too excited a state to be quite clear what he means.

72. 18. *trébuchantes*: *louis d'or*, French gold coins first struck in 1640; *pistoles*, Spanish gold coins worth eleven *livres*. The *trébuchet* was a small brass balance with a beam, on the same principle as the scales used for letters in British post-offices; a full weight coin therefore 'tilted the beam'; turn *trébuchantes* by 'full weight.'

73. 17. *scandaliser*: it is part of Molière's art to put colloquialisms into the mouths of lower-class people (cf. *avaricieux*, 11. 32); this word here has the sense of 'impute false charges.'

74. 10. *honnête*: here and 82. 22 in the strict sense of 'honest'; generally *honnête homme* means, in seventeenth-century literature, a gentleman by education, feeling, manners, and dress (cf. p. xvii).

74. 15. *il n'est pas que . . .*: 'it must be that you know—you must know.'

77. 26. *qui*: in seventeenth-century French the interrogative *qui* may be used for things.

78. 5. *non ferai*=*je n'en ferai rien* in 1. 16; it is energetic, and the omission of the pronoun subject is archaic.

78. 31. *bon ordre*: cf. 14. 26.

80. 4. *brouilles*: 'why are you confusing us by bringing in my daughter?'

80. 11. *à nous signer*: 'to make her agree to our signing'; cf. 9. 11.

80. 19. *rengrégement*: an obsolete word with the sense of 'aggravation.'

83. 1. *puisse*: the subjunctive could follow verbs of believing used affirmatively in seventeenth-century French, as had also been the case in Old French, provided there was some doubt in the speaker's mind.

84. 6. *seize ans*: Naples had been sucked dry by the extortions of its Spanish governors; there was a revolt in 1647 in which the Duke of Guise participated, but he was seized and imprisoned in Spain till 1652. Molière's notice may have been turned to Naples, since the Duke collected some ships for another expedition to Naples at Marseilles in 1656, and Molière was in the South at the time. While it is true that shipwrecks, political disorders, and the like are commonplaces of contemporary comedy, yet it is like Molière to refer to contemporary events in order to heighten the realism.

We conclude from the above passage, and the *plus de seize ans* of

85. 29, plus the *sept ans* of line 13, that Valère was at least twenty-three years of age.

84. 17. *amitié*: cf. 8. 12.

84. 21. *aventure*: the saving of Élise, so gratefully remembered by her (4. 28-33 and 81. 19-22), and so churlishly referred to by Harpagon (81. 23).

85. 7. *ausei*: this use of *aussi* with a negative where modern French requires *non plus* is common in the seventeenth century.

86. 25. *en lieu*: modern French does not permit a relative clause to depend on a noun not preceded by an article; we should have to say *dans un lieu*.

87. 25. *frais*: in the *Aulularia*, Euclio passes the expenses of the marriage-feast on to Megadorus, and Séverin does the same in *Les Esprits*.

BIBLIOGRAPHY¹

Editions of the Complete Works

The standard edition of Molière's works is that by Eugène Despois and Paul Mesnard, in the series known as the *Grands Écrivains de la France*, 13 vols. and an album, Hachette, 1873-1893, 105 fr. (7 fr. 50 each). Nine volumes are occupied by the Works; vol. x contains the biography by Mesnard (see below); vol. xi a full bibliography, and vols. xii and xiii a lexicon of the language and versification. The Album contains portraits of Molière and facsimiles of documents relative to him and his company.

Of cheaper editions the best seem to be :

Collection des classiques Garnier. Garnier, 3 vols., at 3 fr. or half bound 4 fr. 50.

Collection des principaux écrivains français. Hachette, 3 vols., at 1 fr. 25 or half bound 3 fr.

Collection des meilleurs auteurs classiques. Flammarion, 4 vols. at 95 cent. or cloth 1 fr. 75.

The Oxford Molière. Oxford, The Clarendon Press, on Oxford India paper, 5s. net.

Editions of 'L'Avare'

L'Avare was first published in Paris in 1669, a second (pirated) edition appeared in the same year, and a third in 1670. This small volume of 55 pp. sold at one and a half *livres*.

French annotated editions are, of course, very numerous; the best appear to be those edited respectively by (i) G. Lanson, Hachette, 1 fr.; (ii) Pellisson, Delagrave, 1 fr.; (iii) M. et Mme Crouzet, with interesting illustrations, Didier, 1 fr.

There are two good English editions: (i) by E. G. W. Braunholtz,

¹ Unless otherwise stated all books are published in Paris, and at 3 fr. 50.

Cambridge University Press, 1906, 2s. 6d. net, and (ii) by O. H. Fynes-Clinton, Macmillan, 1910, 2s. 6d.

The text of the present edition is mainly that of Despois, except that the edition of 1734 has been drawn upon for some stage-directions which seemed to render certain passages clearer.

Life and Works

The first collected edition of 1682 (cf. p. xlviii) contained a short biography; this was followed in 1705 by *La Vie de M. de Molière* written by Grimarest. Lengthy researches in the archives of the capital and of the provinces have yielded much evidence which has been carefully sifted by Mesnard for his *Notice biographique sur Molière*, forming vol. x (1889) of the edition of Despois and Mesnard (see above).

Larroumet, G. *La Comédie de Molière, l'auteur et le milieu*, Hachette, 1886, and numerous later editions.

Durand, G. *Molière* (in the *Classiques populaires*, edited by Émile Faguet and published by La Société française d'Imprimerie et de Librairie), no date, 2 fr.

Chatfield-Taylor, H. C. *Life of Molière*, New York, 1906.

Mantzius, K. *Molière, les théâtres, le public et les comédiens de son temps*, traduit du danois par Pellisson, Hachette, 1908, 5 fr.

The work of a Danish actor, who, as a student in Paris, made a very close study of Molière: full of good illustrations and written most sympathetically.

Rigal, E. *Molière*, Hachette, 2 vols., 1908.

No living authority is better qualified to deal with the stage than Professor Rigal; he contributes two chapters on the man, and then examines each separate play in the order of its appearance with a concluding chapter on Molière's literary theories.

Brander-Mathews, J. *Molière, his Life and Works*, London, Longmans, 1910, 12s.

A carefully written estimate of the author and his work by an American professor who is a specialist in dramatic literature.

Lafenestre, G. *Molière* (in the collection of monographs entitled *Les Grands Écrivains français*, Hachette, 2 fr., 1909).

This series needs no recommendation and this volume is worthy of the others.

Critical and Literary Studies

Sainte-Beuve, C. A. *Molière*, in the *Portraits littéraires*, 1835, completed in the *Causeries du Lundi*, vol. v, and *Nouveaux Lundis*, 1864, and an article on Molière and Pascal in *Port-Royal*, Book iii, ch. xv and xvi.

The first two articles are masterly appreciations of Molière, and the second contains the remarkable rhapsody referred to in our Introduction, p. lxxxi.

Janet, P. 'La Philosophie de Molière,' *Revue des deux Mondes*, 1881.

Brunetière, F. 'La Philosophie de Molière,' in his *Études critiques*, vol. iv, Hachette, 1890.

This is the most powerful essay that this famous critic has written on Molière; it is most stimulating and sound.

Brunetière, F. *Les Époques du théâtre français* (fourth and sixth 'conférences'), Hachette, 1901.

Brunetière, F. *Les Époques de la comédie de Molière*, in vol. viii of the *Études Critiques*.

Lemaître, J. *Impressions de théâtre*, vols. i, ii, iv, v and vi, Lecène, Oudin, 1886-1896.

Faguet, É. *Dix-septième siècle, Études littéraires*, Lecène, Oudin, 1885 seq.

Probably no critic of the last thirty years has written more acceptably than the late Émile Faguet; his chapter on Molière is an acute piece of literary criticism.

Faguet, É. *Propos de théâtre*, série I and II, Hachette, 1903-1905.

Faguet, É. *En lisant Molière*, Hachette, 1914.

A series of twelve volumes had been planned to appear, but only those on Corneille and Molière had been published at Faguet's death.

Fournel, V. *Le Théâtre au XVII^e siècle*, Lecène, Oudin, 1892.

An excellent account of comedy before Molière and of the types of the older comedy, with a study of Molière, his contemporaries and successors.

Moland, L. *Molière et la comédie italienne*, Didier, 1867.

Stapfer, P. *Molière et Shakespeare*, Hachette, 1899.

Perrons, F. T. *Les Libertins en France*, C. Lévy, 1899.

Martinenche, P. *Molière et la comédie espagnole*, Hachette, 1906.

For the influence of Molière in foreign countries, *Le Moliériste* (revue mensuelle publiée par G. Monval, 10 vols., 1879-1889) contains much valuable information, as do also the following special works :

Miles, D. H. *The Influence of Molière on Restoration Comedy*, New York, 1909.

Gillet, J. E. *Molière en Angleterre*, Champion, 1913.

Toldo, P. *L'Œuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Champion, 1910.

Ehrhard, A. *La Comédie de Molière en Allemagne*, Hachette, 1888.

For language and versification the following should be consulted :

Desfeuilles, A. *Lexique des œuvres de Molière*, vols. xii and xiii of the edition of Despois and Mesnard.

Livet, Ch. *Lexique comparé de la langue de Molière*, 3 vols. (7 fr. 50), Imprimerie nationale, 1896-1897.

Brunetière, F. *La Langue de Molière*, in vol. vii of his *Études critiques*.

Haase, A. *Syntaxe française du dix-septième siècle*, traduite de l'allemand par M. Obert, Picard, 1898, 10 fr.

Souriau, M. *L'Évolution du vers français au XVII^e siècle*, Hachette, 1893, 10 fr.

History and Civilization

Lavisce, E. *Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution*, Hachette, 1901-1907, 9 double vols., 7 fr. 50 each.

This history by Professor Lavisce and fourteen collaborators is a work of the highest standing. It concerns itself not only with political development, but with economic, social, and literary history

in broad outline. All the best authorities are utilized and quotations are often interwoven in the text with such skill that each volume becomes a living picture of the period it covers.

Rimbaud, A. *Histoire de la Civilisation française*, Colin, 2 vols., 4 fr.

Tome I *Depuis les origines jusqu'à la Fronde*, 1901 (8th ed.).

Tome II *Depuis la Fronde jusqu'à la Révolution*, 1900 (7th ed.).

Rimbaud, A. *Histoire de la civilisation contemporaine en France*, Colin, 1901 (6th ed.), 5 fr.

These three volumes of Professor Rimbaud furnish a complete conspectus of French civilization from the earliest times to the present day. They contain social, economic, industrial, literary and religious history reduced to their simplest terms, with excellent summaries, indexes and bibliography.

Grant, A. J. *The French Monarchy*, Cambridge Hist. Ser., 2 vols., 4s. 6d.

Professor Grant has excellently summarized the events, political, social, and to some extent literary, of the period of the French monarchy. The volumes are most useful to English readers, and there is a good index.

Parmentier, A. *Album historique*, Colin, 4 vols., 1900-1907, 15 fr. each.

Tome I *Le Moyen Age* (IV-XIII centuries).

Tome II *La Fin du Moyen Age* (XIV-XV centuries).

Tome III *Le XVI^e et le XVII^e siècle*.

Tome IV *Le XVIII^e et le XIX^e siècle*.

These four volumes contain illustrations (each has about 2000 illustrations) and letterpress dealing with dwellings, dress, food, furniture, arms, learning, industry, commerce, agriculture, the Church, warfare, institutions, private life, and the arts in France and the other European countries. They form the illustrated companion to any history. The illustrations are taken, when possible, from contemporary pictures and engravings. The work is of great value for school and general libraries.

APPENDIX

SOME SOURCES FROM WHICH MOLIERE DREW

(a) Plautus, *Aulularia*, Act IV Sc. iii for comparison with *L'Avare*, Act I Sc. iii.

(Euclio has just seen a bad omen, and returning to the Temple of Fides where he had deposited his treasure discovers Strobilus and drags him from behind the altar, shaking and beating him.)

Stro. What curst plague racks you? What business have you with me, old man? What are you hurting me for? What are you dragging me for? What are you beating me for?

Euc. You deserve many a whipping and you ask what for! You are not a thief but a triple thief.

Stro. What have I stolen from you?

Euc. Give it back, do!

Stro. What is it you want me to give back?

Euc. You ask me that?

Stro. I haven't *taken* anything from you.

Euc. But give back what you've picked up. Are you going to?

Stro. Going to do what?

Euc. You can't carry it off.

Stro. Carry off what?

Euc. Put it down! . . . Put it down!! I'm not fooling.

Stro. What am I to put down? Why don't you call it by its name, whatever it is? I haven't either taken or picked anything up.

Euc. Show me both your hands.

Stro. Well, here they are.

Euc. I see them, now show me the third also.

Stro. (*Aside*) Evil spirits, madness, and frenzy are in the old fellow.

(*Aloud*) Now, have you done me an injustice or have you not?

Euc. A big one, I admit, in that you aren't hanged ; and I'll do that soon unless you confess.

Stro. What am I to confess to ?

Euc. To what you took away.

Stro. The gods confound me if I've taken anything of yours, (*aside*) and if I don't wish I *had* taken it.

Euc. Now then, shake your cloak.

Stro. At your pleasure.

Euc. You haven't got it in your undershirt ?

Stro. Search me where you please.

Euc. I know your tricks ; show me your right hand again.

Stro. Here it is.

Euc. Now show me your left.

Stro. Well, here they both are.

Euc. Now I'll stop searching. Give it me back.

Stro. Give what back ?

Euc. I'm not fooling. You've certainly got it.

Stro. I, got it ? Got what ?

Euc. I shan't say ; you want to know. Whatever you've got, give it back.

(*b*) Larivey : *Les Esprits*, Act III Sc. vi for comparison with *L'Avare*, Act IV Sc. vii.

(The miser Séverin has hidden his purse ; it has been found by a valet, emptied and filled with stones. Coming to the hiding-place Séverin exclaims :)

O m'amour ! t'es-tu bien portée ? Jésus, qu'elle est légère ! Vierge Marie ! qu'est-ce cy qu'on a mis dedans ? Hélas ! je suis destruiet, je suis perdu, je suis ruyné. Au voleur ! au larron ! au larron ! prenez-le ! arrêtez tous ceux qui passent, fermez les portes, les huys, les fenestres ! Misérable que je suis ! Où cours-je ? à qui le dis-je ? Je ne sçay où je suis, que je fais, ny où je vais ! Hélas ! mes amis, je me recommande à vous tous ! secourez-moi, je vous prie ! je suis mort ! je suis perdu ! Enseignez-moi qui m'a desrobbé mon âme, ma vie, mon cœur et toute mon espérance ! Que n'ay-je un licol pour me pendre, car j'ayme mieux

mourir que vivre ainsi. Hélas ! elle est toute vuyde. Vray Dieu ! qui est ce cruel qui tout à un coup m'a ravy mes biens, mon honneur et ma vie ? Ah ! chétif que je suis ! que ce jour m'a esté malencontreux ! A quoy veux-je plus vivre, puis que j'ay perdu mes escus, que j'aymois et tenois plus chers que mes propres yeux !

(c) Boisrobert : *La Belle Plaideuse*, Act I Sc. viii for comparison with *L'Avare*, Act II Sc. ii.

(Talleyrand des Réaux, the author of a long collection of stories relating to well-known people of the seventeenth century, states that a certain president of the Parlement named de Bercy, a miser and lender at usurious rates, had a spendthrift son. A notary who negotiated loans for him brought lender and client together only to find that these were father and son. Boisrobert introduced this story into a play produced in 1654. Here Barquet is the notary, Amidor and Ergaste, father and son, and Filipin, the son's valet

ERGASTE¹

. . . Quoi ? c'est là celui qui fait le prêt ?

BARQUET

Oui, monsieur.

AMIDOR

Quoi ? c'est là ce payeur d'intérêt ?

Quoi ? c'est donc toi, méchant filou, traîne-potence ?

C'est en vain que ton œil évite ma présence :

Je t'ai vu.

ERGASTE

Qui doit être enfin le plus honteux,

Mon père, et qui paroît le plus sot de nous deux ?

FILIPIN

Nous voilà bien chanceux !

BARQUET

La bizarre aventure !

FILIPIN

Quoi ? jusques à son sang étendre son usure ?

BARQUET

Laissons-les.

¹ Quoted by Despois, p. 103.

AMIDOR

Débauché, traître, infâme, vaurien,
 Je me retranche tout pour t'acquérir du bien,
 J'épargne, je ménage ; et mon fonds, que j'augmente,
 Tous les ans, tout au moins de mille francs de rente,
 N'est que pour t'élever sur ta condition.
 Mais tu secondes mal ma bonne intention.
 Je prends pour un ingrat un soin fort inutile :
 Il dissipe en un jour plus qu'on n'épargne en mille,
 Et par son imprudence et par sa lâcheté
 Détruit le doux espoir dont je m'étois flatté.

ERGASTE

A quoi diable me sert une épargne si folle,
 Si ce qu'on prête ailleurs je sens qu'on me le vole,

 Moi qui vis misérable et n'ai pas de crédit
 Pour un pauvre repas ni pour un pauvre habit,
 Tandis qu'avec éclat j'en vois d'autres paroître,
 Plus pauvres, mais que Dieu plus heureux a fait naître ?

AMIDOR

.
 Tu travailles, méchant, à te voler toi-même.
 Où prends-tu tout, dis-moi, jusqu'à ce riche habit
 Que je vois sur ton corps, si ce n'est à crédit,
 Et jusqu'à ces plumets qui volent sur ta tête ?
 Si tu te contentois d'un entretien honnête,
 Tu m'aurois vu bon père. . . .

.
 Mais tes profusions lassent ma patience.

Il faut donner un frein à tes débordements :
 Va, va, je sais ta vie et tes sourdes pratiques.

. . . Tu seras coffré demain dans Saint-Victor.¹

¹ The 'Tour de S. Victor' was a prison for disobedient sons.

INDEX

References to the Introduction are given in Roman numerals ; those to the Notes are shown in Arabic numerals ; the words taken from the Notes are in italics, those from the Introduction, in Roman type.

- à* = *dans*, 4. 25, 6. 8
 = *de*, 13. 11, 58. 15
 = *pour*, 4. 8.
aboucher, 25. 20
 Académie, xxxv
accommodé, 8. 24 .
 action, lxxi
 administration, local, xiii
aiguillettes, 38. 16
 Alais, treaty of, x
amitié, 8. 12, 84. 17
amour, 3. 20
 amusements, xxiii
 Anne of Austria, x
archers, 71. 4
 Ariosto, *I Suppositi*, lxxx
 Art, dramatic, the difficulty of, lxx
 the dominating quality in, lxxi
 article, omitted, 9. 10
 omitted with a relative clause,
 86. 25
 omitted in stereotyped phrases,
 14. 26
 indefinite for modern definite,
 8. 14.
assassiner, 4. 11
Aulularia, Appendix (a)
aussi = *non plus*, 85. 7
aussi bien, 43. 16
 authority, parental, xxvi
Avare, I, action in, lxxi
 comedy in, lxxiii
 contrast in, lxxvi
 logical or not, lxxii
 the setting of, lxxvii
 sources of, lxxvii *seq.*
 tragedy avoided in, lxxii
avaricieux, 11. 32
 Balzac, J.-L., xvii
barbe, brins de, 37. 14
barrette, 12. 16
Belle Plaideuse, la, Appendix (c)
 Benserade, xviii
 Boileau, xxxiv, xxxviii
 Boisrobert, lxxx
boiteux, 13. 6
bon = 'aged,' 8. 10
bon besoin, 14. 26
bonnet, 12. 16
 Bouchet, his *Serées*, lxxx
 Bourgogne, Hôtel de, xxix
Bretagne, 60. 25
Brindarvine, 2. 12
brouiller, 80. 4
 burlesque, lxiii
 canons, xx
 Carte de Tendre, xxvi

ce=le, 3. 21
céans, 29. 17
 Chambre bleue, xvii
 Chambre des Comptes, xiv
 Châtelet, xxii
chevet, épée de, 43. 5
 coaches, xxiv
collation, 54. 21
 Comédie Française, xlviii
 comedy, comic element in, liii
 of intrigue, lx
 medieval, xlix *seq.*
 Renaissance, lix *seq.*
commissaire, 2. 14
 communications, xxiv
Condamnation de Banquet, lviii
 conditional after *si*, 53. 4
Confrérie de la Passion, xxix
conscience = 'scruple,' 45. 31
constitution, 15. 18
 Constitution, xii
 Conti, Prince de, xvi, xxix
 Corneille, xviii, xxx
 his art, xxxvi
 his comedies, lxiv
 corporations, xxvi
 Cour des Aides, xiv
 Cour la Reine, xxii
 Court, xv
 Court ceremonial, xv
courte-pointe, 26. 32
 criticism, xxxviii
Cuvier, le, lvii

Damoiseau, 41. 27
dans differently used to-day, 3. 13,
 59. 1
de, = modern *à*, 18. 2, 23. 16
 causal, 3. 4
 before each term of a compari-
 son, 19. 26
 repetition of, 6. 2
débraillé, 37. 17

découvrir, 4. 6
départir, 69. 1
déplaisir, 8. 30
 Descartes, xxxv
 doctors, xxviii
domestique, 5. 4
donner, 6. 1
 Dress, xix
 bourgeois, xxi
 of the Nobles, xix
drogues, 37. 1
dot, 35. 23
 dowry, xxvi
 duelling, xvi

écu, 26. 24
échelle, 28. 18
 Education, xxviii
élus, xiii
engagement, 3. 6
engager, 9. 8
entremets, 43. 34
 Epic poems, xxxv
épingle, 28. 16
équipage, 15. 14
Esprits, les, lxi, Appendix (b)
 Estates, the three, xiii
et used for other conjunctions,
 6. 16
état = 'dress,' 15. 24
étonnant, 4. 29
Eugène, lx

faire, with double accusative,
 3. 5
 to avoid repetition, 21. 28
 Fairs, xxiii, xxx
fait = 'wealth,' 13. 9
 Family, xxvi
 Farce, lvi
feindre, 14. 15
femme d'intrigue, xxiii
fesse-mathieux, 25. 4
fiéffée, 37. 9

flouet, 18. 9

fonds, 35, 20

fourchette, 27. 13

Fronde, xi

furniture, xxv

galants, xx

gaming, xxiii

Gassendi, xli, xlv

généralités, xiv .

générosité, 4. 30

gênes, 71. 5

genres, mixture of, lv

Gombaud, 27. 5

gueux, 50. 9

guigner, 69. 25

Guilds, 2. 8

Hardy, xxx, xxxvi, lxii

haricot, 45. 2

Harpagon, 2. 1

haut de chausses, xix

honnête, 74. 10

Imperfect for past conditional,
51. 15

Indicative, for modern subjunc-
tive, 8. 22

after *se plaindre*, 14. 31

industrie, 31. 14

Industry, xxv

Infinitive, with different subjects,
9. 11

without repetition of *de*, 6. 2

perfect for present, 13. 16

intendants, xiv

intérêt, 15. 29

= 'what concerns,' 62. 3

Jeu de la Feuillée, liii

Jeu de saint Nicolas, xlix

Jodelle, lx

jurés, xxvi

justaucorps, 12. 28

La Grange, his *registre*, xlv
his edition of Molière's works,
xlvi .

laitée, 37. 14

La Merluche, 2. 12

Language, xxxix

Larivey, *les Esprits*, lxi, Appen-
dix (b)

libertinism, xli

lit de justice, xii

Literature, xxxiv *seq.*

Louvre, xv

Macée, 27. 5

Mademoiselle, la grande, xix

maître, 2. 8

maître juré, 9. 28

Maître Pathelin, lix

Malherbe, xvii

maréchaux, Tribunal de, xvi

Marino, xvii

Mazarin, xi

ministers, xii

miracle-plays, liv

Molière, his life, xliii-xlviii

his art, lxiv *seq.*

borrowings, lxv

at the Collège de Clermont,
xxviii

and the doctors, xxix

his ethical code, lxv

imitation of Nature, lxvi

his influence, lxxxi *seq.*

moral, lxxxv

literary, lxxxii

in England, lxxxiii

in Germany, lxxxiv

his patrons, xvi

his plays, xlv-xlvii

and the *Précieuses*, xviii

in the provinces, xxv, xlv

his realism, lxvii, lxix

his teaching not 'immoral,' lxxv

- his first theatrical ventures,
xxii, xxxi
tragedy in, lxvii
his troupe as entertainers to the
Provincial States, xiv
valet de chambre, xv
mollet, 27. 2
Mondory, xxx
morality-plays, lviii
mouchard, 10. 25
Nature, xlii
noble, 20. 12
Nobles, x, xi
officieux, 59. 4
oie, jeu de l', 27. 20
omnibus, xxiv
orateur, xxxiii
où = *à* with a relative, 3. 6, 19. 15
Palais Royal, xxxi
par-devant, 25. 32
Paris, description of, xxi
Parlement, x, xi, xii, xiii
Parlements, provincial, xii
pauvre, 59. 26
pavillon, 27. 1
pays d'élection, xiii
pays d'états, xiii
perruques, 16. 2
petit coucher, xv
petit lever, xv
Pichou, lxii
pistoles, 16. 4
Plautus, Appendix (a), lxxv
politique, 40. 12
Pont-Neuf, xxii, xxx
potage, 43. 28
préceptes, 44. 6
Précieuses, xviii
preciosity, xvii, xix
prévôts, 71. 4
procureur, 54. 13
pronouns : *cela* for *ce*, 15. 4
conjunctive for disjunctive, 8. 30
en, 11. 21
position of, 4. 19, 15. 10
quelle = *laquelle*, 15. 13
qui, interrogative, for things,
32. 3, 61. 16, 77. 26.
que = *quand*, 45. 33
quel = *quelque* . . *que*, 22. 15
Quinault : *La Mère coquette*, lxxx
Rabelais : *Pantagruel*, lxxx
Rambouillet, Hôtel de, xvii
ranger, 68. 12
realism, 1, lv, lxvii
réalisme, 28. 21
réduit, xvii
rengrégement, 80. 19
retrancher, 4. 19
Revenue, xiv
rhingrave, xx
Richelieu, x
Romances, xxxv
Rotrou, xxxvi
ruelle, xvii
Salon, the, its ideals, xviii
in the provinces, xix
scandaliser, 73. 17
Scarron, lxiii
Schools, xxvii
sécheresse, 9. 4
Sévigné, Mme de, xvi, xvii, xx
her letters, xxxvii
Society, xvii, xxxvii
souquenille, 41. 6
Stage, medieval setting, 1
spectators on, xxxii
States General, xiii
Provincial, xiii
Subjunctive, for modern indi-
cative, 8. 31, 83. 1

succès, 3. 11
 St. Germain, Palace of, xi
 Fair of, xxiii
tâcher with à, 6. 13
 taxation, xiv
 Thought, xl
tout as adverb, 8. 17
tout à l'heure, 9. 27
 Tragedy, xxxvi
 tragi-comedy, lxii
train, 41. 32
trébuchantes, 72. 18
 Tribunal des maréchaux, xvi
trou-madame, 27. 20
 Theatres, xxix
 provincial, xxxii

Théâtre du Marais, xxxi
 theatrical companies, xxxii
 Tuileries, xv
Turr, 32. 12

 Unities, xxxii
 of place, 29. 17
 Universities, xxiii

 Vaugelas, xvii, xxxix
Venise, 33. 32
 Versailles, xv, xxii
voilà, 10. 24
 Voiture, xviii
volable, 10. 20
vouloir à, en, 21. 25

THE END



KT-531-643

